

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav české literatury a komparistiky

## **Diplomová práce**

Bc. Ondřej Macl

**Patos křídla a šípu: Variace Eróta v dějinách evropské literatury**

The Pathos of Wing and Arrow: the Variances of Eros in the History of  
European Literature

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 30. listopadu 2014

.....

Jméno a příjmení

***Doznání a přímluva (namísto poděkování):***

*Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci nevypracoval samostatně. Od počátku si naopak uvědomuji, že toho zdaleka nejsem hoden, a prosím Tebe, ó Eróte hořkosladký, abys mě vedl! –*

*V Praze, dne 30. listopadu 2014*

.....

Jméno a příjmení

**Klíčová slova (česky):**

Erós, erotická interpretace, čtenářská efektivita, zraněná řeč, srdce, bezmoc, punctum, vzorce patosu, kánon evropské literatury

**Klíčová slova (anglicky):**

Eros, erotic interpretation, reader's affection, wounded speech, heart, powerlessness, punctum, pathos formulas, canon of European literature

## **Abstrakt (česky)**

Ambicí diplomové práce je „otřást“ literární vědou, potažmo její metodou interpretace, z popudu (původnější) problematiky Eróta a skrze ni otevřít jiný, citlivější přístup k umění. Jako spleť východisek mi poslouží *pochybné teorie* autorů typu pozdní R. Barthes, G. Didi-Huberman, H. Bloom, G. Bataille či S. Sontag. Především se ale propadnu do „studia“ evropské literatury, abych vydal počet vlastních „zranění“, neméně násilně rozřazených do tematických kapitol (Kosmogonie, Bůh lásky, Touha, Filozofie, Srdce, Šíp, Křídlo, Hra, Topos, Pud, Orfeus aj.). Mnohostranně tedy představím i fenomén Eróta samotného, na úkor monologičnosti jeho převládajících (platonských či křesťanských) interpretací, a nadto se pokusím v rozporu s bataillovskou tradicí erotizmu učinit Eróta „prací“.

## **Abstrakt (anglicky)**

The aspiration of this thesis is on behalf of (more authentic) Eros problematic “to shake” literary science, not to say its method of interpretation, and so open another, more sensitive approach to art. As a tangle of starting points, I used the dubious theories of authors such as late R. Barthes, G. Didi-Huberman, H. Bloom, G. Bataille or S. Sontag. But especially, I delve into the studies of European literature in order to expose my own “wounds”, no less violently classified into thematic chapters (Cosmogony, God of Love, Desire, Philosophy, Heart, Arrow, Wing, Game, Topos, Instinct, Orpheus and others). Therefore I introduce Eros as multifaceted phenomenon, in contrast to monological tendencies of dominant (platonic or Christian) erotic interpretations. Moreover – in polemics with Bataille’s eroticism – I try to make Eros “the work”.

# Obsah

<b>ÚVOD</b>	9
<b>1. METODA</b>	13
1.1 Punctum (R. Barthes)	13
1.2 Přežívání patosu (G. Didi-Huberman)	15
1.3 A přece studium („v dějinách evropské literatury“; H. Bloom)	17
<b>2. KOSMOGONIE</b>	18
2.1 Bataillovo vejce	19
2.2 Kometa v centru Tolstého <i>Vojny a míru</i>	20
2.3 Sókratova maieutika	21
<b>3. BŮH LÁSKY</b>	21
3.1 Afrodíté	22
3.2 Amor a Psýché	23
3.3 Kunderův erotický proud	24
<b>4. TOUHA</b>	25
4.1 Prostředník touhy u R. Girarda	26
4.2 Touha a manželství v Goethově <i>Spríznění volbou</i>	27
4.3 Kafkův zvířecí stroj	28
<b>5. FILOZOFIE</b>	29
5.1 K erotice platonského dialogu	30
5.2 Mannův monolog s Faidrem	30
5.3 Lévinasovo „jiné“	31
5.4 Logos a Erós v ložnici Egona Bondyho	32
<b>6. ZÁSAH</b>	33
6.1 Vautrinovo poslední převtělení	34
6.2 Joseph Goebbels aneb od Ježíše k Hitlerovi	35
6.3 Koperníkův obrat ke Slunci	37

<b>7. SRDCE</b>	37
7.1 Srdce mimo tělo Kostěje Nesmrtelného	38
7.2 Conradovo <i>Srdce temnoty</i>	39
7.3 Přerod v srdci Raskolnikova	39
7.4 Dantovo sněžené srdce	40
<b>8. ŠÍP</b>	41
8.1 Scottův lučištník Locksley	42
8.2 Variace šípu u Balzaca	43
8.3 Kandinského trojúhelník	44
8.4 Woolfové šíp bez cíle	45
<b>9. KŘÍDLO</b>	46
9.1 Ptačí křídlo u Micheleta	46
9.2 Křídla ve skříni se zbraněmi (A. France)	47
9.3 Křídla při chůzi u Baudelaira	48
<b>10. HRA</b>	49
10.1 Herní plán Lorrisonova <i>Románu o růži</i>	50
10.2 Láska-Válka (C. de Laclos)	51
10.3 „I'll leave you“ (Beckettův <i>Konec hry</i> )	52
<b>11. TOPOS</b>	52
11.1 Svatební dort Flaubertovy <i>Paní Bovaryové</i>	54
11.2 Valentýnka v Dickensově <i>Kronice Pickwickova klubu</i>	55
11.3 Kupidovská <i>sleproucí</i> topika u Shakespeara	56
11.4 Erós ve výčtech	58
<b>12. JMÉNO</b>	59
12.1 Novalisův Erós v kalichu modrého květu	60
12.2 Eros jako vojevůdcův druh v Shakespearově <i>Antoniovi a Kleopatře</i>	61
12.3 Od jmen k písmenům	61
<b>13. PUD</b>	62
13.1 Pudová idyla ve vztahu Dafnida a Chloé	63
13.2 Masáž kaprálova kolena v podání L. Sterna	63
13.3 Zolovo puzení k smrti	64

<b>14. PENIS</b>	65
14.1 Erotika-pornografie.....	66
14.2 Muž-kosmos a žena-kosmetika v aforizmech K. Krause .....	67
14.3 Andersenův rybí ocas .....	68
<b>15. KŘESŤANSTVÍ</b> .....	69
15.1 Co vidí sv. Terezie Avilská?.....	70
15.2 Heloisino zmlknutí.....	70
15.3 Atalina sebevražda .....	72
<b>16. KRUTOST A SMRT</b> .....	73
16.1 Bezmoc v Theokritových <i>Idylách</i> .....	73
16.2 Polibek Lermontovova <i>Démona</i> .....	74
16.3 Milenci v Maeterlinckově <i>Modrém ptáku</i> .....	75
<b>17. ORFEUS</b> .....	76
17.1 Blanchotův pohled .....	76
17.2 Kokoschkova Eurydiké .....	77
17.3 „Celá opera je Orfeus“ .....	78
<b>18. SVĚTLO</b> .....	79
18.1 Světlo a živly (G. Bachelard) .....	80
18.2 Stendhalův syndrom? .....	81
18.3 Proustův život ve světle umění.....	82
<b>ZÁVĚR</b> .....	84
<b>ZDROJE</b> .....	87
A) Prameny.....	87
B) Sekundární literatura .....	92
<b>VÝTVARNÁ PŘÍLOHA</b> .....	97



## ÚVOD

O Erótovi bylo napsáno již mnohé a vlastně nic. Dle klasika erotizmu G. Bataille (2001: 341) narážíme na „problém problémů“, antropologicky na „vrcholný moment lidského ducha“ projevující se mlčením, a proto z podstaty vzdorující našemu řečovému uchopení.<sup>1</sup> Psát o něm je předem odsouzeno k selhání. Zatímco Erós vzešel z mýtu, interpretace pochází až z „realistické“ pozice vědeckého objasňování světa, které rozbilo mýtus, a dnes je – slovy S. Sontagové (2001: 7) – interpretace škodlivá jak plyny aut či těžký průmysl. Otupuje totiž lidskou citlivost vůči komplexnosti uměleckých děl i vůči světu vůbec, jestliže ho obrací do jednorozměrného světa stínových slov významů a obsahů.<sup>2</sup> V podobném duchu postrádá T. Hejduk (2013: 938) v závěru své recenze oxfordského sborníku *Eros in Ancient Greece* příspěvek, který by propojil antického Eróta se současnou „filozofií lásky“, ba svým psaním přímo ztělesnil „Mílkovy charakteristiky“. Sontagová (2001: 14) nakonec poněkud překvapivě apeluje, že „namísto hermeneutiky potřebujeme erotiku umění“. Nikoli asimilovat umění do myšlení, nýbrž myšlením obnovovat cit pro věci samé.<sup>3</sup>

Jestliže na jedné straně je psaní o Erótovi předem odsouzeno k selhání, pak na straně druhé současně existují hlediska, která vnímají Eróta jako nedílný zdroj umění, teorie, filozofie, ba nejednou jako původce a dovršitele všeho. Mám-li vzít své téma vážně, pak nestačí psát o Erótovi, avšak psát o něm navíc *eroticky*. Přinejmenším se bataillovsky (neúspěšně) přiblížit svou řečí Erótovu tichu. Tautologicky rozpustit své téma v metodě a metodu v tématu, bez vyhlídky konečného splnutí. Doslova se jím nechat zranit.

---

<sup>1</sup> V Bataillově pojmosloví se lidská řeč řadí k modu práce, zatímco erotizmus představuje transgresi, tj. překročení zákonů a zákazů, které práci umožňují. Transgrese je zároveň hlubším potvrzením (nikoli opakem) zákazu a překonáním lidské (diskontinuitní) povahy splnutím s kontinuitou bytí. Erotizmus jako „přítakání životu až k smrti“ (Bataille, 2001: 17).

<sup>2</sup> Sontagová ilustruje zrození interpretace nejprve na Platónovi a Aristotelovi (viz jejich redukce umění, původně spojeného s magií a rituály, na mimesis čili nápodobu reality, na aspekt figurativní), průkazněji pak na stoickém výkladu Homéra či na Filónově výkladu bible (v obou případech jde o překlad umění do jiného, přijatelnějšího, kódu). Moderní interpretační doktríny, freudovské či marxistické, jsou podle Sontagové ještě agresivnější v tom smyslu, že hledají pravdu „za textem“, v tom, co text skrývá. Jako příklad formální kritiky, již obhájí, uvádí vybrané práce autorů typu W. Panofsky, N. Frye, P. Francastel, R. Barthes, E. Auerbach či W. Benjamin.

<sup>3</sup> Podnětná je v tomto smyslu i její kritika teorií redukujících skutečnost na mediální reprezentace (např. teorie simulaker J. Baudrillarda či teorie spektaklu G. Deborda). Mj. jim vytýká „provincializmus“, jelikož („zvráceným“) nahrazením člověka divákem ignorují existenci skutečného utrpení a vůbec zkušenost lidí z chudých částí světa (viz Sontag, 2011: 97–98).

Takový slovník úmyslně odkazuje k teorii puncta v pozdním díle R. Barthes. Vedle ní mi poslouží i úvahy o umění a obrazu z pera G. Didi-Hubermana. Třebaže oba teoretici odvíjejí své postřehy převážně vzhledem k vizuálnímu obrazu, zatímco má práce cílí na literární kánon, tato žánrová diference mi nebrání domýšlet jejich poznatky nad-žánrového rázu týkající se mj. teorie subjektu či času. Upřesnění své metody, včetně hracího pole „dějiny evropské literatury“, věnuji následující kapitole.

Z dané metody pak vyplývá záměrně nesystematický a anachronický charakter celé této práce. Pokud bylo jejím počátkem „zranění“, že se totiž Erós stal mým punctem (řecky traumatem), a já poté ve třech letech načítal co nejvíc knih jím posedlý, nyní nastal čas „zavřít oči“.<sup>4</sup> Nechat vyplavávat Erótovy obrazy na povrch tohoto psaní, jak samy přicházejí, coby alespoň stopy jeho Nepochopitelnosti, v kterých se on sám – řečeno s W. Benjaminelem – zároveň hrouť i přežívá. Také v tomto smyslu nevede jiné cesty k Erótu než dialekticky skrze selhání, ať již selhání významu, obsahu, obrazu, subjektu, politiky, dějin, jak je libo. Selhání (bataillovsky) vůči práci, ne však vůči přírodě. Oblast Eróta, tíhnoucí k bezvýznamnosti/mnohoznačnosti, zároveň podle P. Ricoeura (1993: 127) imperativně poskytuje (sic zmatenou, až zoufalou) kompenzaci těchto našich nejrůznějších (mimo-erotických) zklamání.<sup>5</sup>

Je něco magického v těchto ambicích? Ano i ne. Ano, chápeme-li apel S. Sontagové na osvobození umění z jeho interpretačních (obsahových, významových...) redukcí jako apel na návrat k jeho magickému (mytickému, erotickému...) působení na celého člověka. Chápeme-li navíc magii jako legitimní zdroj poznání, vedle poznání vědeckého (což je možné přinejmenším od Feyerabendovy *Rozpravy proti metodě*).<sup>6</sup> A zakládá-li se magické myšlení slovy J. G. Frazera (1994: 18) na dvojím principu podobnosti a doteku, pak celá má práce je v jistém smyslu magická (coby variace puncta). Z téže strategie lze ovšem nařknout i teoretická díla, z kterých vycházím (a s nimiž se přitom držím jisté bazální míry konvencí, které se očekávají od instituce

---

<sup>4</sup> Po vzoru G. Didi-Hubermana (2009: 139) se jedná o klíčový krok teoretika umění, jakmile mu již k dalšímu poznání nestačí bytostně zavádějící a *zprerhaná* říše evidencí, aby se inspiroval k hledání nových vztahů mocí své imaginace.

<sup>5</sup> Ricoeur v důsledku navrhuje, věren své křesťansky personalistické pozici, velmi vratký pakt mezi „anarchistickým“ Erótem a „něžnou“ institucí manželství.

<sup>6</sup> Srovnej Feyerabend (2001: 50, 59–61): „*Neexistuje žádná idea, jakkoli stará a absurdní, která by nedokázala zlepšit naše poznání*“ s důrazem na ideologický pluralismus ve vědeckém postupu, který se nevyhýbá ani zastaralým teoriím, mýtům či jiným „pozoruhodným představám“, a to v rozporu s jejich mocenským potlačováním v demokratických principech výchovy. Tuto (metodologickou) svobodu, založenou na shodě čistě subjektivního a „libovolného“ s objektivním a zákonitým, lze zachovat a využít naplno jako nutný prostředek „k objevování a snad i měnění rysů světa, v němž žijeme“.

akademického psaní). S magií se však naprosto mímím v její mocenské ambici, neboť má pozice je a priori bezmocná (odsouzena k selhání, v něm se paradoxně završující).

Tedy mystika? Píši, abych ztichl? Rozumíme-li mystice obdobně, jak ji dnes rehabilituje například M. Fox (2004: 62–84), pak opět nelze odpovědět unáhleným zápořem. Mystika jako výraz účasti na tomto světě (proti světu významů), jako zkušenost spojení (zcitlivění?), neslučitelná s dichotomiemi či anti-ekumenickou tradicí, kdy jejím vrcholným výrazem je právě umění coby materializace zakoušení božského. Buberovsky řečeno zakouším milost, neb se mi v různých Já-Ono zjevuje Já-Ty. Avšak až k mystickým výšinám zde patrně nedospěji (neschopen sloužit najednou Erótu i univerzitě...).

Průniky mé práce lze, sic leda asociačně, konstatovat rovněž s filozofií, a to tam, kde jejím rétorickým logem prosvítá tělo, cit či umění. V podobném stylu, jako S. Sontag přehodnocuje interpretaci, vyjadřuje se k filozofii např. P. Merleau-Ponty (1998: 15): „*Filozofie však není nějaký slovník, nezajímá se o ‚významy slov‘, nesnaží se podat nějakou slovní náhrádku světa, který vidíme, nepřeměňuje ho v něco vysloveného ... Filozofie chce vyvést věci samy z jejich mlčení k výrazu.*“<sup>7</sup> Přitom se odmítám zcela podvolit monopolu *logické* řeči za cenu ignorace záhadné a nefiktivní matérie řeči včetně emočních dopadů, které je schopna působit. Jak již bylo naznačeno, Erós (oproti Logu) náleží i podle P. Ricoeura (1993: 130) k předřečové existenci člověka (v tomto případě však spíše sexuálně než historicky) a jestliže na jedné straně „*mobilizuje řeč, zároveň jí však jen prochází, převrací ji, sublimuje nebo zezvířečňuje, rozmělnjuje v pouhý šepot a vzývání; ruší její prostředkující funkci*“.

Má práce chce být především *erotikou*. Nikoli ovšem erotikou, jak o ní již někteří teoretici tak či onak informovali a já bych pouze domýšlel jejich závěry (idea kolektivního, dialogického poznání zde nefunguje), nýbrž erotikou, která předně vychází z momentů autorova zranění. Půjde doslova o zraněnou řeč. Řeč komplementárně a pateticky oscilující mezi řečí ticha a tichem řeči, mezi vzýváním a šepotem (viz Ricoeur), mezi křídlem a šípem. Ano, cosi jako teoretickou metodu sice nastolují (úlitba instituci, či již jedna z tematických kapitol?), s texty teoretiků však hodlám nejednou zacházet tak jako s jinými texty, ve kterých zavětrím Erótův patos (tj. nehojit své rány světlem poznání, jako spíše udržovat své prefigurativní zranění v pohybu, a to vršením

---

<sup>7</sup> Vztah k věcem je dále u Merleau-Pontyho (1998: 15–23) nápaditě domýšlen ve vztahu k tělu a druhému. O vzájemnosti (viditelného a spojitého) smyslového světa sice máme nějakou (žitou) jistotu, nelze ji však myslet, ani vyjádřit (skrže prostředky mezerovitého a neviditelného univerza myšlení). Vědomí o společném světě je spřízněno s našimi předempirickými zkušenostmi z dětství, jejichž perceptivní víru věda nevysvětluje, leč předpokládá.

patetických figur). S vědomím jisté směšnosti tohoto nezvladatelného rozpolcení se neostýchám hovořit ani o *karikatuře* erotiky (píši, tedy zjednodušuji, tedy selhávám...).

Proč Erós? Jsem jedno z dětí, které se rozhodlo zhruba v šesti letech stát umělcem, takže křesťansko-klerikální pohodlí, v kterém vyrůstalo, je sotva mohlo trvale uspokojovat. Vykoupení z katolictví, které postupně dospělo až do svých nejdekadentnějších poloh, se dostavilo současně (okolo 20 let) ve třech podobách: (1) umírání blízkého (potažmo zjištění nefunkčnosti vštěpovaných náboženských konceptů tváří tvář smrti); (2) mimořádná milostná zkušenost; (3) filozofie F. Nietzsche a objev antického bohatství (postupně i přijetí konceptu světové literatury či postmoderní filozofie). Jediné, co mi tenkrát zůstalo z křesťanství o něco déle (i vlivem bakalářského studia sociální práce), byla idea lásky k bližnímu, tzv. caritas. Můj otec, původně divadelník (čímž mě odradil od uměleckých škol a vůbec od fungování v umění jako provozu, s ohledem na živobytí atp.), se později coby street-worker stal nicméně obětí této lásky, otevřené z principu komukoli. Vyhořel, propadl sebedestrukci (taktéž mi začaly vadit jisté mocenské, institucionalizační tendence sociální práce – a humanitních věd obecně – bez dostatečného otevření se Jinému v lévinasovském smyslu). Studium komparatistiky mě nadchlo možností prodlévat v blízkosti světových děl, aniž bych sice na druhou stranu dosud porozuměl smyslu literární vědy (zvláště jejím kantovsko-hegelovským předpokladům). Pro svou diplomovou práci jsem si hledal téma, které (1) bude mít co nejširší možné tematické rozpětí; (2) zproblematizuje klasickou interpretační metodu; (3) nebude jen výzvou k *práci* (vedle času nepracovního), nýbrž nějak v sobě zahrne i dosud nejvýznamnější zlomy mého života a vůbec změnění a všestranně pohltní mé aktuální prožívání světa. Pak už jen stačilo *nastavit srdce a téma přilétlo samo...*

## 1. METODA

Metodu v rámci literární komparistiky asi přece jen nejde chápat mimo kontext teorie interpretace. V tom případě nechápu svůj pokus o erotické čtení jako „útok na interpretaci“, nýbrž jako ožívování jejích mytických, zapovězených předpokladů. Jestliže interpretace se většinou jednostranně upíná k přesvědčivosti racionálních argumentů, pak chci – a je to vlastně můj racionální argument<sup>8</sup> – tematizovat v rovině interpretace přesvědčivost zraněného srdce, a to zejména ze soucitu s uměním coby něčím bytostně *iracionálním*.<sup>9</sup> Osobně mi je bližší čtení rytířských románů z pozice nekritického Dona Quijota než z pozice běžného sorbonnského medievalisty.

Za příklad nedávných interpretačních konstruktů zohledňujících iracionalitu umění s ohledem na subjekt čtenáře jsem si zvolil Barthesovo kontemplování nad fotografií a Didi-Hubermanovo otvírání (francouzsky doslova „roztrhávání“) obrazů.<sup>10</sup> Pro oba přístupy je mj. typická problematizace umělecké matérie vpádem vlastního čtení. Obojí následně transponuji do kanonického rámce „dějin evropské literatury“, které hodlám chápat s H. Bloomem jakožto zjevování estetické cizosti.

### 1.1 Punctum

Roland Barthes konstruuje svou teorii puncta vzhledem k fotografii. Jeho text *Světlá komora: vysvětlivka k fotografii* může působit jako teorie fotografie obecně. Nechybí zde konfrontace tohoto procesu reprodukce události s jinými procesy typu malířství, film či literatura, ba ani snaha o postižení fotografické esence (třebaže z pozice značně osobní a specifické).<sup>11</sup> Spíše se však přiklání k názoru, že kniha (a celá její teorie) vychází především z absence

---

<sup>8</sup> Nahlízet racionalitu jako schopnost autonomní a nezávislou na emocích a citech, potažmo tělesnosti vůbec, je již iracionální i z hlediska současné neurobiologie. Lze ji naopak chápat jako evolučního potomka a spolčnicka těchto původnějších aspektů člověka než tradičně jako jejich dokonalejší protiklad (srv. Damasio, 2000: 7–9).

<sup>9</sup> Dokonce v Hegelově *Estetice* (1966: 195) je za střed umění připuštěn patos (sic coby rozumný, vnitřně pravdivý obsah lidského jednání), který má rozezvučet strunu „v srdci každého člověka“, který „uvádí v pohnutí“ a v díle i příjemci zaručuje „hlavní účinnost“. Sám však zacházím s pojmem „patos“ ve stylu G. Didi-Hubermana (potažmo A. Warburga), s důrazem na jeho defigurativní potenciál, viz kapitola „1.2 Přežívání patosu“.

<sup>10</sup> Jiným příkladem nedávné (beletrizující) publikace, zešíroka se zabývající úpadkem našeho citového prožívání umění, je kniha J. Elkinse *Proč lidé pláčou před obrazy*. Pláč před obrazy je tu nejčastěji přičítán dvěma zdánlivě protikladným dojmům: buď dojmu nesnesitelné (celistvé, skličující) důvěrnosti obrazu či naopak jeho nepříjemné (hroživě prázdné, temné, obrovské) vzdálenosti (Elkins, 2007: 8).

<sup>11</sup> Osobní a obecné jako by se v Barthesových pozdních textech vzájemně rozpouštělo právě při události psaní.

Barthesovy zesnulé matky, totiž z jediné konkrétní fotografie, v které ji znovu „objevil“ (viz R. Barthes, 1994: 62). Nejde ostatně o první Barthesův text, kdy na scénu přichází subjekt.<sup>12</sup>

Esence fotografie coby „toto bylo“ jen stěží funguje a *chce fungovat* na rovině *studia* reprodukčních procesů, zvláště po vzestupu digitalizace a virtuální manipulace s fotografickými obrazy. *Studium*, druhý klíčový pojem vedle *puncta*, se naopak zdá souviset s fotografiemi jako „labyrintem“, který nás nijak nezasahuje (1994: 67). Včetně těch fotografií Barthesovy matky, které syn mohl „studovat, jak chtěl“, aniž by se do nich „pohroužil“, aniž by v nich znovu našel matčinu tvář (1994: 59). Barthes (1994: 27) explicitně popisuje *studium* coby „jakýsi všeobecný zájem“ o něco, mající svůj původ ve „zprostředkovaném afektu“, lze říci v kulturních kódech (co můžeme navzájem a distancovaně o tom či onom říci).

Naproti tomu *punctum* (bodlina, trhlina, šíp...) toto *studium* prolamuje, vyostřuje, ruší (Barthes, 1994: 28). Barthes (1994: 43) jej zprvu spojuje s určitým bezprostředním detailem, který svým zásahem paradoxně vyplní celý snímek. *Punctum* přitom nepředstavuje pouze jakýsi nesdělitelný afekt v psychice subjektu („co ke snímku přidávám“), ale co ve snímku „nicméně vždy je“ (Barthes, 1994: 52). V *punctu* tedy mizí hranice mezi subjektem a objektem, v našem případě mezi tématem a metodou. S Fulkou (2010: 113–117) lze o *punctu* hovořit jako o fantasmatu coby imaginárním vědomí souběžném s realitou (na rozdíl od monologického snu), jemuž Fulka rozumí jako dalšímu z Barthesových nástrojů (vedle pluralizace či anti-systematičnosti), jak se bránit ideologiím (jejich identifikacím, v tomto případě neosobnosti *studia*). Jestliže na fotografii bývá *punctum* podle Barthesa přítomno i fyzicky (špatné zuby, zkřížené ruce, boty na přezku...), pak (literární) text nás řečeno s Fulkou (2010: 107) odvádí do prostoru fantasmatu právě tím, co neukazuje. Ano, bídou řeči je její fiktivnost a nemožnost dát sobě samé autentičnost, jak to vnímá již Barthes (1994: 77). Na druhou stranu i tato fiktivnost vychází z fyzického textu a je s to probouzet skutečnou afektivitu.<sup>13</sup> Erós mi velí nikoli odcházet

---

<sup>12</sup> J. Fulka (2010, přebal) interpretuje již Barthesovo tzv. střední období (*S/Z, Sade, Fourier, Loyola, Potěšení z textu, Roland Barthes par Roland Barthes*) jako přechod od raného demaskování ideologií ke specifické teorii fantasmatu a čtenářovy psychiky.

<sup>13</sup> Něco podobného lze u Barthesa (2008: 28) zakoušet v jeho starším díle *Rozkoš z textu*, když právě s vpádem tělesné (erotické) afektivity do procesu čtení konstatuje také nefiktivnost textu. Proust dokonce znamená pro Barthesa (2008: 33) totéž co rytířské romány pro Dona Quijota. Jiný příklad (Barthes, 2008: 36): „*Všechny socioideologické analýzy se shodují na klamném charakteru literatury (což poněkud snižuje pádnost jejich argumentů). Spisovatel je bytost zklamaná nebo bezmocná, vytěsňaná ze společenského pole dějinnou, politickou nebo ekonomickou situací; literatura je výrazem jeho frustrací. Dotyčné analýzy zapomínají – příznačně, neboť jde o hermeneutiky založené výlučně na zkoumání označovaného – na úžasný rub psaní, na slast, která může vyšlehnout kdykoli napříč staletími z těch či oněch textů, napsaných přitom k chvále té nejnezáživnější, nejpochemurnější filozofie.*“

mimo text, jako spíše nalézat i v jeho *odpadcích* nový patos (předejmu-li slovník Didi-Hubermana), který tam objevím jen já (skrže své „zranění“) a který tam nicméně vždy je.

*Punctem* podle Barthes (1994: 84) není jen určitý zraňující detail, ale nakonec i sám čas. Je-li esencí fotografie „toto bylo“ čili jakási emanace minulého spojující fotografii daleko spíše s magií a šílenstvím než s uměním a kulturou,<sup>14</sup> pak je v této esenci obsažen (a pozastaven) rovněž předbudoucí čas minulého, jeho „blížení se smrti“ (Barthes, 1994: 84). V případě maminčiny fotografie vstupuje do hry přímo smrt jejího pozorovatele-Barthes (1994: 83), jejíž předtucha je zapsána v onom prolnutí času.<sup>15</sup> Smrt a také láska, o níž ví jen on (a která zanikne s ním). Bezprostřední Touha, kvůli jejíž záchraně Barthes (1994: 104) vyzývá ke zrušení (zprostředkujících) obrazů.

## 1.2 Přežívání patosu

Jestliže v případě Barthes spatřuji klást důraz na subjekt (přesněji na fantazmatické psaní, v němž se subjekt stává svým objektem), pak v textech Didi-Hubermana, na něž se zaměřím, hraje ústřední úlohu obraz. Jsme-li před obrazem, střetává se před námi jak přítomnost (vždy se před obrazem znovu utvářející, není-li náš pohled zcizen zvykem specialisty), tak i minulost („v konstrukci paměti, ne-li nutkavého opojení“) a budoucnost (jsme poníženi obrazem, že nás přetrvá; Didi-Huberman, 2008: 8). Obraz má více paměti i budoucnosti než bytost, která se na něj dívá. A jednou z hlavních metod Didi-Hubermana (2009: 161–2, 17) je „otvírání“ obrazů, jejich bytostně anachronické předeterminovanosti, kdy analogicky k Freudově práci snu hovoří o tzv. práci figurace, o fantazmatické práci obrazu. Obraz tedy nikoli jako figurální reprezentace, nýbrž spíše jako *symptom*,<sup>16</sup> kdy mocí naší imaginace (oním odvrácením pohledu) je možné rozkrývat dějinně nevědomé, patetické přežívání jeho forem (a vlastně ho tak de-subjektivizovat).<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Magie, neboť realitu nekopíruje, nýbrž přímo emanuje skrže „obraz bez kódu“; šílenství ve smyslu, že se garantem bytí stává afekt (Barthes, 1994: 79, 101).

<sup>15</sup> „Bojím se katastrofy, která již nastala,“ opakuje až obsesivně Barthes (2009: 133, 170, 217) ve svém deníku postřeh psychoanalytika Winnicotta. Matčina fotografie evokuje jejím „blížení se smrti“ Barthesovu vlastní smrt, mezi nimiž není nic než čekání.

<sup>16</sup> Jeden z popisů obrazu-symptomu, jež Didi-Huberman (2008: 225) nabízí, zní „co ... jiného než neočekávaný, neznámý signál, často intenzivní a vždy disruptivní, který vizuálně ohlašuje něco, co ještě není viditelné, něco, co ještě neznáme.“ Symptom jako nemoc reprezentace, neb ohlašuje její budoucnost.

<sup>17</sup> Jako další inspirační zdroje Didi-Hubermana je nutno uvést A. Warburga (autora atlasu *Mnemosyné*, od nějž přebírá jak metodu imaginativního hledání obrazů a forem dějinného nevědomí, tak i pojem přežívání či vzorce

Inspirační potenciál tohoto přístupu vnímám vzhledem k svému úvodu zejména v rovině nalézání nových vzorců patosu v místech, která už stojí skoro i mimo pozornost *studia*. Didi-Huberman „neotvírá“ pouze obrazy, nýbrž i klasickou kunsthistorii včetně jejích zavedených interpretačních postupů (s důrazem na chronologii, kauzalitu atp.), a to v zájmu nového, citlivějšího pohledu na umělecká díla, jak po něm zhruba volá S. Sontag.<sup>18</sup> Zaostříme-li na konkrétní Didi-Hubermanovu studii *Ninfa moderna* (2009: 14), autor je jakoby uhranut zřasenými záhyby drapérií nymf,<sup>19</sup> přičemž konstatuje jejich pozvolné upadání, které dokládá množstvím příkladů od dob renesančních mistrů přes díla moderního umění až po beztvorost fotografií bezdomovkyň, jatek či nejrůznějších cárů. Podobně jako Barthes (2009: 136) soustředí svůj dojem z filmu *One Two Two* na dekorační lampu, která mu připomněla maminku, tak i Didi-Huberman (2009: 136) – třebaže z jiné pozice – smí uvidět v otisku pomačkaného papíru přežívání renesanční nymfy.

Proklamace dějinného pádu Eróta se však zdržím, neboť se mi cesty jeho přežívání jeví složitěji (a třebaže mě to původně lákalo, je-li takovým *pádem* proměna kosmického Eróta např. ve Freudův erotický pud). Svá různorodá zranění bych rouboval do příliš jednoduchého schématu. Ostatně Didi-Hubermanův pád extatické (manické) nymfy jako by zároveň zatajoval vzestup truchlícího (depresivního) říčního boha,<sup>20</sup> v jejichž neustálé oscilaci – coby dvou protikladných, ale vždy spojených psychických stavů – zakoušel kunsthistorikův inspirátor A. Warburg celé dějiny západní kultury (Didi-Hubermanova studie se přitom považuje za jiné prodloužení jedné z Warburgových anachronických montáží; srv. Didi-Huberman, 2009: 147, 155). Erótova pověstná hořkosladkost oba tyto póly spojuje. Jsem tedy metodicky odsouzen k oscilaci?

---

patosu), W. Benjamina (za pojetí obrazu jako předeterminovaný uzlu mezi „Nyní“ a „Uplynulým“ či historika coby hadráře hladícího dějiny proti srsti), G. Bataille (za estetiku beztvorosti, tj. myšlenku vnitřního rozkladu tvaru a figury z jejich nitra), C. Einsteina (za důraz na každodenní Katastrofu proti teorii a za čelení nemožnému v rámci dějin umění) či negativně ikonologa E. Panofského.

<sup>18</sup> Ve studii k C. Einsteinovi Didi-Huberman (2008: 224–225) přímo formuluje žádost, abychom viděním vraždili, tj. otvírali, své vnímání a abychom skrze jeho práci šli od aktu voyeura k aktu vizionáře.

<sup>19</sup> Doslova jej nazývá „něčím jako cár času“, odpadem – coby poslední možnou formou pro lidskou touhu (byť lidský tvar se z ní postupně zcela vytratil; Didi-Huberman, 2009: 30).

<sup>20</sup> V hudební vědě existuje teze o vtělení truchlící nymfy-Múzy (vykupitelské i apokalyptické zároveň) přímo do Eróta romantizmu, skrze něhož si skladatelé-muži (typu Beethoven, Wagner či Mahler) ospravedlňují své milostné i umělecké tužby, potažmo vítězství nad vlastní smrtí (srv. Downes, 2006: 4, 6). Mimochoodem K. Popper (1995: 61, 66) spatřuje v odvratu od *objektivního* Bacha (viz umění „pro slávu Boží“) k *subjektivnímu* Beethovenovi (umění „od srdce k srdci“) počátek úpadku celé moderní hudby (v jejím „expresionistickém“, řekněme narcistním důrazu na emocionální sebevyjádření, na úkor řemeslné či vzájemné stránky umění).



Než o „jednotě protikladů“ (včetně subjektu a objektu, metody a tématu) by se snad dalo s Kristevou (in Kalnická, 2005: 46–48) hovořit o figuře těhotenství, kdy jinakost (v našem případě zranění) dichotomii předchází a představuje rozdvojení subjektu v něm samém. Obdobně Kristeva problematizuje hranici mezi sémiotickým (před-diskursivním) a symbolických (diskursivním, kulturním) řádem, neboť první řád funguje i přímo uvnitř symbolického, jakož i v samotném procesu zvýznamňování. Následné dichotomie jsou pak sotva neutrální a evidentní, leč „implikované operacemi vyloučení, moci a řízení produkce a interpretace diskursu“. Směr této práce tak nevede odshora dolů a zdola nahoru (mezi mánií a depresí), jako především od zranění ke zranění Erótovým patosem (od vpádu ke vpádu jiného v rámci stejného, v rámci kulturního a jemu navzdory).

### 1.3 A přece studium („v dějinách evropské literatury“)

Takto afektivně koncipovaný (rozkladný) přístup k *figurám* přece jen zařazují do formálního rámce studia, a totiž do evropského literárního kánonu. Vzhledem ke své nekritické submisivitě vůči Erótu je však docela dobře možné, skočím-li i mimo Evropu či mimo literaturu, nemluvě o erotickém *otvírání* Dějin. Budiž alespoň idea kánonu (a to ve svém specifickém, totiž Bloomově pojetí) tím, co se dobře snese s naší zdánlivě rozvratnou metodou (netematizují naopak i nové možnosti vnímání uměleckých děl?).

Bloom (2000: 13–15) zakládá své myšlení o kánonu na obraně autonomní estetické hodnoty coby *cizosti* (způsobu originality), kterou nedokážeme asimilovat, nebo která asimiluje nás. Silné dílo je podle Blooma (2000: 19) výrazem *úzkosti z vlivu*, totiž výsledkem zápasu toho kterého autora s předchozí tradicí. Literatura pak představuje nejen jazyk, ale i vůli k figuraci, metaforizující pohnutku – s Nietzschem řečeno – být jiný, jinde (Bloom, 2000: 23). Literární kanoničnost, vyvěrající ze vzájemné rozpravy o ní, má souviset s pamětí (coby nadějí, na úkor zapomnění) a s bolestí (Bloom, 2000: 29, 50, 532).

Je to tedy evropský literární kánon coby figurativní a nevstřebatelná cizost, na jejímž území se otevřu zraňujícím variacím Stejného, abych pokud možno ustanovil novou – patetickou – paměť. Paměť, již literatura dvojsečně zjevuje i zakrývá. Nejzazší pohnutkou kánonu by totiž mělo být právě vznícení bojechtivé touhy se do něj zařadit (srv. Bloom, 2000: 537). Vznícení vůle, bytostně prefigurativní a tedy erotické, stát se figurou.

Metodičtěji řečeno jsem si v průběhu tříletého čtení kánonu vytvářel svůj vlastní seznam erotických punct ve smyslu „bodů“, které mě afektivně uhranuly a které jsem se nyní pokusil podle jejich různé povahy seřadit do tematických kapitol. Takové řazení je ovšem problematické (selektivní, deformující...), proto je považuji spíše za derivát své bezmoci než za výdobyték racionalizace Eróta. Celek by měl zaznít – řečí hudební terminologie – jako mnohohlasý disonanční (tj. nesouladný) kontrapunkt, jehož jediným cantem firmem (tj. základní melodií) budiž výlučně rezonance mé afektivity.

## 2. KOSMOGONIE

Zlomky starořeckých kosmogonií představují erotickou figuraci par excellence. Právě kosmogonie znázorňuje „kosmizaci chaosu“, jinými slovy posvátné osidlování dosud neznámého prostoru (Eliade, 2006: 24). Třebaže v nejstarší Homérově říční kosmogonii na Eróta s velkým E nenarazíme,<sup>21</sup> jeho dvojí výrazné působení nastoluje systematičtější Hésiodos (1990: 16, 18). Erós coby „z věčných bohů nejspanilejší“, podmanitel myslí bohů i lidí, vzniká zaprvé spolu s Gaiou po vzniku Chaosu a před vším ostatním. Zadruhé se Erós objevuje po zrození bohyně Afrodité, přičemž Vernant (2001: 14–15, 20–21) vnímá první výskyt Eróta jako vesmírnou oživující sílu (předobraz „starého Amora“ s šedivými vlasy),<sup>22</sup> zatímco pozdější Erós znamená (plodnou) Lásku mezi bytostmi odlišného pohlaví, sourozence Himera (Touhy) či Erita (Sváru).

Za ještě starší než kosmogonie Hésiodova jsou považovány kosmogonie tzv. orfické, které však známe jen nepřímo a torzovitě od Aristofana a ze zmínek filozofů. Jestliže Hésiodův Chaos je prázdný jako to, „co zbývá z vyfouknutého vejce, když odejmeme skořápku“, pak orfici počínají svůj příběh snášením vejce z lůna černokřídle Noci, aby se právě z něj vyklubal zlatokřídle Erós (viz Kerényi, 1996: 22–23). Ten se pak spojí s okřídleným Chaosem, vysedí „naše pokolení“ a vyvede je na světlo (Erhart, 2011: 36). Po vzoru špatných básníků začínám přehlídku svých punct rovnou *ab ovo*.

---

<sup>21</sup> Ačkoli v řeckém znění *Íliady* se erós užívá mj. pro označení „chtíče pohánějícího lidi či bohy k sexu“, do češtiny překládáno jako touha či láska. Srv. WILSON A.: *The God of Love* in [www.users.globalnet.co.uk/~loxias/eros.htm](http://www.users.globalnet.co.uk/~loxias/eros.htm).

<sup>22</sup> Kirk, Raven a Schofield (2004: 56–57) připomínají v této souvislosti prastarou představu Eróta jako nebeského deště/semena oplodňujícího zemi.

## 2.1 Bataillovo vejce

Vejce dle Deleuze a Guattariho (2010: 187) jako „prostředí čisté intenzity“ a princip produkce touhy. Vedle ptáků (přeneseně okřídlených bytostí) se z něj mj. líhne i had a jeho symbolika svádí k představě jakési počáteční, dokonalé, prenatalní úplnosti (jíž si však dle zmíněných autorů nosíme neustále při sobě, coby prostor k „experimentům“). V případě Bataillovy transgresivní novely *Příběh oka* se vejce navíc nápaditě rozšiřuje o prvek vizuality. Třebaže novela je na první pohled přehlídkou perverzních her několika postav (jejichž perversita je v zásadě uměleckou aplikací Bataillovy teorie erotizmu), chci ji chápat s Barthesem<sup>23</sup> jako v první řadě příběh objektu. Tento objekt přechází ze scény na scénu v podobě rozmanitých vtělení, vzdálených své věčné esencionalitě, a tedy jeho epifanie probíhá spíše na principu básně než novely. Barthes v tomto smyslu rozlišuje dva řetězce převtělování: (1) řetězec objektů: vejce – oko – býčí varle – Slunce... (2) řetězec tekutin: mléko – slzy – sperma – krev – moč... Oba řetězce jsou podle Barthesa nehierarchizovatelné a bez hlubších významů, třebaže Bataille (1992: 48–50) závěrem určité vysvětlení podává, a to v podobě rozvíjení traumatického motivu z dětství (konkrétně zešílení jeho slepého otce i matky a její matky, souběžně s objevem podobnosti oka s varletem či vejcem).

Jestliže kosmogonie souvisela v případě orfiků se snesením prvotního vejce a logicky s jeho „otevřením“, pak v rámci Bataillových transgresivních her nechybí opakované rozbíjení vajec (kundičkou, o okraj bidetu či mezi hýžděmi), kastrace býka a požívání jeho syrových varlat (i vsunutí varlete do klína), zatímco jiný býk propíchne toreadorovi oko, nakonec i vyloupnutí oka ze zneužití mrtvoly kněze a hraní si s ním obdobně jako předtím s vejci, v řečnické rovině dále i „rozbíjení oka“ či „vypíchávání vejce“ (Bataille, 1992: 21, 31–32, 38–40, 47). A jediný řád (kosmos), který se z lůna transgresí skrze variace „otvírání objektu“ neustále tvoří a obnovuje, je samo vyprávění. Hra řeči, zakládající se ve své nemožnosti, své smrti.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> BARTHES, R.: *The Metaphor of the Eye*, 1972. In [www.uglywords.wordpress.com/2012/03/20/roland-barthes-the-metaphor-of-the-eye/](http://www.uglywords.wordpress.com/2012/03/20/roland-barthes-the-metaphor-of-the-eye/).

<sup>24</sup> Oko podle M. Foucaulta (2003: 25–28) jako klíčová Bataillova figura, figura vnitřní zkušenosti, která se vytrhává a obrací směrem ke své očníci, upomíná právě na pouto řeči a smrti, na pohled a jeho hranici.

## 2.2 Kometa v centru Tolstého *Vojny a míru*

Kosmický obraz, byť již jako projekci subjektivní nálady, spatřuji v samém centru Tolstého chef d'œuvre *Vojna a mír*. Jedna z hlavních postav Pierre Bezuchov stačil v prvních dvou dílech ze čtyř mj. pohádkově zbohatnout a zdědit šlechtický titul, nešťastně se oženit i rozejít s nevěrnou krasavicí či konvertovat ke svobodnému zednářství. V závěru druhého dílu pak tutlá neuvážlivý pokus o únos mladičké Natašy Rostovové, kdy se s ní zároveň důvěrně sblíží. Symptomem scény budiž jeho kompliment: „Kdybych já nebyl já, ale nejkrásnější, nejmoudřejší a nejlepší člověk na světě a byl bych svobodný, okamžitě bych padl na kolena a prosil o vaši lásku a ruku“ (Tolstoj, 2010: 684). A celý cyklus – po vleklých válečných pasážích, v nichž Pierre dokáže svou statečnost – nakonec vrcholí jejich idylickým manželstvím.

Po oné centrální scéně předzvěsti jejich lásky, plné oboustranných slz dojetí a štěstí (umocněné i pohrdáním ostatních a předchozím Natašiným pokusem o sebevraždu), nasedne Pierre v kočichu do saní a všechno lidstvo mu přijde ubohé a malicherné ve srovnání s jejím pohledem „skrze slzy“. Stejně odcizený se zdá být i mrazivý jas sněhu a hvězdného nebe (celý ten věčný kosmos-esence, bez „mojí účasti“, studium bez afektu). Kočímů Pierre rozkáže jet domů. Jeho zrak rázem zaujme „obrovská jasná kometa“, lišící se od ostatních hvězd silou své záře, dlouhým, energicky vztyčeným, paprscitým chvostem a svou blízkostí k zemi, ba po dlouhém letu se zde zabodla „jako šíp“, aby dokonale vyjádřila, co se děje v Pierrově rozněžnělé duši, „rozkvétající k novému životu“. Táž kometa, již mnozí jiní považovali za předzvěst „všemožných hrůz a zániku světa“ (Tolstoj, 2010: 685).

Jestliže v erotické ikonografii se obdobná událost tradičně znázorňuje zásahem šípu do srdce, v případě Tolstého se navíc ozývá Erótova archaická kosmičnost, patrně s křesťanskou konotací (viz hvězda jako anděl apokalypsy i signál Kristova zrození). Křesťanský Bůh se však v Tolstého myšlení vyskytuje podle H. Blooma (2000: 349) spíše z chladné nutnosti než ze zápalu, zatímco kanonická cizost jeho děl spočívá v téměř homérském nazírání obecně známého z perspektivy jednoduchého „prapůvodního“ kosmu.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> „Bez lživé skromnosti – je to něco jako *Iliada*,“ pravil podle Gorkého (1950: 107) o *Vojně a míru* sám Tolstoj. V Gorkého *Vzpomínkách* nalezneme i krásné zachycení jeho problematického vztahu k Bohu, včetně potýkání se zbožštěním sebe sama.

## 2.3 Sókratova maieutika

Kosmogonický Erós ještě nesouvisí s touhou (a principem aktivního nedostatku), jako spíše s nadbytkem (bytí v jediném bodě). Nesbližuje, nýbrž uvolňuje. V tomto smyslu jej T. Hejduk (2007: 31) nalézá právě v Sókratově metodě maieutiky, v rámci níž tento slavný syn porodnické báby „pomáhá lidem rodit jejich myšlenky, aby lépe viděli sami sebe i druhé“. Děje se tak s pomocí boží a v kontrastu k plození lživých přeludů či přímo k potracení myšlenek, souběžného s návratem do světa zdání a nevědomosti (Platón, 1995: 22–23). Zatímco erotickou pravdu později uchopím jako spíše oslepující a dotykovou než (platonsky) osvětlující, v kosmogonickém smyslu je nutné ji zohlednit i již jako zrodivší se dispozici k (pravdivému) *vidění*. Z jiného úhlu nadhodím nosné téma Eróta u Platóna (Sókrata) v kapitole „5.2 K erotice platonského dialogu“.

## 3. BŮH LÁSKY

Erótova kosmická role se mění jak se zrozením Afrodítý, tak s odtržením Nebe od Země, mužského od ženského. Erós již neuvolňuje jedno v mnohé, jako spíše spojuje dvojí k uvolnění třetího. Též jeho podoba postupně mládne od vzezření adolescenta k batoleti a sem tam nabývá množného čísla (obojí patrně v souvislosti s úpadkem jeho významu). Zatímco v archaické epice Erós většinou řídí vzájemnou lásku (často ve smyslu „manželství“) směrem k plodné sexualitě,<sup>26</sup> tehdejší lyrika ho častěji spojuje se vztahovou asymetričností (a plností tvorby lyrik nejednou kompenzuje nenaplněnost tělesnou, přičemž zároveň doufá, že mu k ní jeho tvorba dopomůže). Erótův původní umělecký výskyt nelze samozřejmě nemyslet bez ohledu na jeho společenský rámec, kdy bůh souvisel jak s pederastickým rituálem zasvěcování chlapců v muže, tak se vstupem dívek do manželství (podrobně Hejduk, 2007: 15–33). Navázáním na tyto rámce se pak logicky stává i pouhým symbolem či topem, moderněji řečeno kýčem, jak o tom více pojednám v kapitole „11. Topos“ (a jak mj. přežívá až dosud, i po zániku původních rámců).

V archaických výskytech Eróta jako boha lásky se ustalují také další motivy, které lze zahlížet i mimo jeho božskost a které si v mém katalogu punct zaslouží samostatné kapitoly.

---

<sup>26</sup> V případě samotného pohlavního aktu však s oblibou mizí (viz archaické výtvarné umění, Hejduk, 2007: 28), nebo si alespoň – viz rozkošná Goethova *Svatební píseň* – zakrývá oči (Goethe, 1955: 43–44).

Mám na mysli motiv hry (jak ve smyslu milostných námluv, tak ve smyslu původnější nevypočitatelnosti v našem vztahu k *hrajícímu si* Erótu), s níž dále souvisí krutost plynoucí z bezmoci lidí i bohů vůči bohu lásky.<sup>27</sup> Atributem této krutosti se stává nejčastěji luk a šíp čili zbraň, která ovšem nezabíjí, jako spíše „probouzí až k smrti“, a to skrze prostřelené srdce (krutost se tak osudně zasnubuje s blahem, viz Erótova hořkosladkost/sladkobolnost, známá od Sapfó). Ikonograficky pak římsí básníci obdaří Eróta rovněž pochodní, světlem, které zdánlivě oslepuje (odlišným od světla křesťanů či osvícenského světla poznání). Křídla známe již od ptačí kosmogonie. Dle Aristofana (1913: 72) Erós nosil na hlavě věnec růží. Typická barva (Erótových křídel, kadeří...) je zlatá (u Ovidia i růžová). Omlazený či zmnožený Erós (Amor, Cupid) se často klade do blízkosti mateřské Afrodítě (Venuše, Kypridy), případně obletuje rozverného boha Dionýsa (Bakcha).<sup>28</sup>

### 3.1 Afrodíté

Autorita matky či ženy v čele průvodu může ve vztahu k Erótovi působit jako oslabení jeho božské moci (a jakmile se Erós zmnoží a pouze dokresluje Afrodítiny milostné pletky s Martem či Adónidem, skutečně tomu tak je). I sama Afrodíté se zdá být nicméně oslabením původní nepsané matriarchální tradice. Jak jinak si totiž vysvětlit diametrální rozdíl mezi autoritou bohyně v řecké mytologii a podřadným postavením žen v řecké společnosti? Dle současných studií souvisí původ bohyně s přírodními silami, na jejichž počátku stál (před-řecký) mýtus Matky Země.<sup>29</sup> Afrodíté ho oslabuje jak v tom smyslu, že je jednou bohyní z mnoha, tak svým zařazením do patriarchální hierarchie Olympanů v čele s Diem.

---

<sup>27</sup> „Kostky, v něž Erós hraje stále, jsou šílenství a hrůza,“ píše Anakreon (in Stiebitz, 1981: 271) a jinými lyriky mu je i zpětně vytýkána vina za pád Tróje (ibid.: 197, 227). U téhož Anakreonta však narazíme i na Eróta, který nám hází nachový míč, čímž nás pobízí k hrám s dívkou v pestrých střevíčkách (ibid.: 267), a až do topické roviny se Erós propadá v průpovídce Dionýsa Chalka, kdy tvoří de facto záštitu při hře kottabos (tj. shazování figurky nedopitým vínem, ibid.: 122).

<sup>28</sup> Mezi vzácnější archaické konotace Eróta-boha patří – alespoň ilustračně, bez uvádění zdrojů, věřte mi – Erós jako plaz, býček (viz Dionýsos jako býk), víchr (Alkaiův Erós je dokonce synem Zefýra a Íridy), kovář s kladivem, oděn v plášti z šarlatu, didakticky odnímač strastí. K nazření širšího okruhu antických mýtů či příbuzenských vztahů, v nichž Erós figuruje, doporučuji stránku [www.theoi.com/Ouranios/Eros.html](http://www.theoi.com/Ouranios/Eros.html).

<sup>29</sup> Viz Christopher Witcombe in OAKS, Eileen: *Why the Goddesses Received More Respect Than Mortal Women in Ancient Greece*, 2011. In <http://eportfolios.ithaca.edu/eoaks1/collegeessays/mortalgoddess/>. Poslední velký kulturní vzmach zapomenuté matriarchální tradice nastal v 19. století, a to v podobě „věčného ženství“ v dílech autorů jako Goethe, Beethoven či později Janáček.

Výsadní Erótovou instancí vůči matce zůstává neposlušnost. V epických dílech typu Apolloniova *Argonautica* (1924: 89–95) či Vergiliova *Aeneida* (1970: 50–51) se ustaluje scéna, kdy matka vysílá synka v zájmu příběhu k úkolu spojit někoho s někým (Iasona s Medeiou, Ainea s Dídó) milostným citem (v prvním případě šípem do srdce, v druhém se dokonce Amor stane Aineem čili svým bratrem). V obou variantách je na jedné straně Eros/Amor snadno ochočitelny, zároveň obě milostná spojení skončí v krvavých troskách.<sup>30</sup> Přežívání spřízněnosti Amora s matkou nacházím dokonce u tak specifického autora jako Franz Kafka (2003: 39–40), a to v *Popisu jednoho zápasu*, když se objeví v podezřelé blízkosti vedle sebe „hrozen těžce visící z mísy vyvýšené o okřídleného bronzového chlapce“ s aluzí na nebeskou Venuši-Večernici. Za příklad Erótovy neposlušnosti závěrem zmíním z bezedné studnice lyriky Moschovu idylu *Eros uprchlík* (in Theokritos-Moschos-Bion, 1927: 81–82), která ústy samotné matky podává jeho výtečný popis, abychom jí ho pomohli „za něco sladšího než polibek“ znovu nalézt. Její Erós je mj. provázán s ohněm (ohnivá pleť i zbraně, žhnoucí zrak, zapálil by i Slunce) a s šalebným kontrastem (ručkama drobnýma dostřelí až k Hádu, drobnými šípy až do nebes, řeč svůdná, srdce špatné). Kdo ho chytí, ať ho hned spoutá a nic nedá na jeho vábení (v čemž cítím bezvýchodný podtón, vždyť kdo by odolal?!). A je též podivným rysem božského bezčasí ona synova nemožnost matce odrůst...

### 3.2 Amor a Psýché

Neposlušnost jako neochočitelná až vítězí (navzdory matce) se plně prosadí v příběhu Amora a Psýché, jak nám ho zachoval Apuleios v románu *Zlatý osel* (1968: 73–104), původně *Proměny*. Sám příběh působí jako autonomní zjevení (často překládané samostatně a různorodě interpretované), stylizované do útěšného vyprávění opilé stařeny v rámci románu coby řetězce epizod rázu většinou pikareskního.<sup>31</sup> Psýché je smrtelná princezna, jejíž krása odláká pozornost od kultu Venušina, a rozhořčená bohyně se ji za to rozhodne ztrestat – s pomocí šípu Amorova –

<sup>30</sup> Iason je krásný případ hrdiny, který prohrává úplně vše, až ho zahubí příd' vlastní lodi; dozvuky jeho vztahu nalézáme v Euripidově tragédii *Médeia*, v níž jako by se destruktivně ozývalo vytlačené ženství-božství v podobě barbarství a čarodějnictví (v Apolloniově eposu je Erós de facto jedním z epizodních, však neopominutelných dílků skládanky vedoucí k zisku zlatého rouna). V případě Vergilia se těhotná Dídó odhodlá k sebevraždě v plamenech, zatímco Aineis „konvertuje“ od šíleného Eróta k střídmejšímu až stoickému Iuppiterovi.

<sup>31</sup> Třebaže i román o mladíku proměněném v osla nakonec vrcholí v náboženském (egyptském) mysteriu a lze ho s D. Hodrovou (1993: 15–16) chápat jako první iniciační román vůbec (od floutka přes osla ke kněžství) a vlastně jako analogii Psýšina bloudění.

láskou k muži ze všech nejubožejších. Je to však sám Amor, kdo se začne vydávat za manžela Psýché, unesené mezitím do opuštěného zámku, pod podmínkou, aby se vystříhala znát jeho pravou podobu (jsou spolu jen v noci). I Psýché se ovšem dopustí neposlušnosti (vedena „hlasem srdce, jež touží po zkáze“, s podporou zlolajných sester) a rozhodnuta údajného muže-netvora dokonce zavraždit, rozžhne světlo a spatří spícího přelíbezného boha.<sup>32</sup> Olej ze svítilny ho však zároveň popálí a vyplaší pryč k běsnící matce. Následuje jedinečné princeznino hledání Amora na úkor přízni bohů až po zoufalé vydání se napospas Venušině libovůli. Trýznění, snášené jen díky zázrakům, graduje úkolem sestoupit do podsvětí pro kráslicí mast. Nastává poslední moment nerozvážnosti: Psýché, než aby poslušně donesla mast Venuši, umíní si ji tajně použít, leč v krabičce na ni číhá smrt. Mezitím uzdravený Amor ji záhy probudí šípem k životu a dokonce si na Jovovi vydobude Psýšino povýšení na svoji věčnou manželku. První dítě pojmenují Rozkoší. Bůh-syn se tak stává bohem-manželem. V interpretační rovině se tradičně hovoří o iniciaci lidské duše skrze smrt k věčnému božství (srv. Hodrová, 1993: 16). Jednu z moderních variací příběhu nabízím v kapitole „17.2 Kokoschkova Eurydiké“.

### 3.3 Kunderův erotický proud

S vědomím Kunderova známého misogynství<sup>33</sup> (které i v samotném Erótu občasně nalézají svůj živný prostor; srv. kapitola „14. Penis“) zohledním krátký úryvek z jeho *Nesmrtelnosti*. V něm se poměrně zajímavě setkává právě současná devalvace Eróta na (sexistickou) erotiku až pornografii s ozvěnou Erótova (anticko-křesťanského?) božství. Kunderův román *Nesmrtelnost* lze charakterizovat jako „svrchovanou syntézu významů“ sjednocujících celé jeho dílo, a to s důrazem na proces „zapomínání bytí“, na totál(it)ní sestup z Obrazu/Významu (viz Le Grand, 1999: 28). V daném úryvku (v 6. dílu „Ciferník“) promiskutní muž Rubens bilancuje (a řekněme „defiguje“) svůj sexuální vývoj. Ženy zde fungují jako souložící těla, postupně nabývající (při souložích) na hlase. Aneb nejprve oba mlčí („období atletické němoty“), později se on odváží k milostným přirovnáním („období metafor“), dokud ho jedna z žen nepřekvapí výkřikem, v němž označí svůj klín naprosto nemetaforicky, a jiná z žen ho předejde vyslovováním obscenit, jimiž ji chtěl zasypat on sám („období obscénní pravdy“); v následujícím „období tiché pošty“ si

<sup>32</sup> Bůh lásky již ne jako pouhý prostředník, ale jako samotný terč lásky – propadla „lásce k bohu Lásky“, vzplanula „touhou po bohu Touhy“ – když se on sám předtím proklál vlastní střelou (Apuleios, 1968: 87–88).

<sup>33</sup> Vedle množství studií dostupných online srv. kapitola „Czech Mate“ in *Misogynies* od autorky Joan Smith.



Rubens posílá vzkazy skrze své nic netušící milenky se svým přítelem (a tehdy se mu rozpadá pocit intimity sexu), až se nakonec pomiluje s dívkou, která jej zaplaví (až coby jakási Mnemosyné) veškerou summou sexuální rétoriky skrze své „pohádky“ (srv. Kundera, 2000: 271–273). Na základě toho vypravěč formuluje Rubensovu představu, že všemi lidmi protéká „jeden a stejný (neosobní) proud“ erotických představ, který je možná dokonce „Bohem“ – a od té doby se Rubens potápěl do této řeky s náboženskou pokorou a pocitem mystického splývání s Bohem, jako by nás právě ona řeka pojila ve smyslu „dětí božích“ (ibid.: 274).<sup>34</sup> Z hlediska křesťanství jde o představu amorální (jelikož legitimizuje promiskuitu), teoreticky vysvětlitelnou např. Bataillovým pojmem *transgrese* (tj. porušení zákazu v zájmu zakusení kontinuity bytí). Z hlediska Eróta mizí v takové promiskuitě moment zásahu, měnící „řeku v oceán“. A přece zde zaznívá cosi eroticky archaického, pre-subjektivního (ve smyslu pre-ovidiovského, viz kapitola „10. Hra“), a to navíc dráždivě ve vztahu k postmodernímu (ba po-humanistickému) kontextu – k Erótu po Člověku?

#### 4. TOUHA

Než se Erós stal bohem, jeho význam se v řečtině pojil s (nejen sexuální) touhou, původně vzešlé asi z rétoriky stolování (srv. Hejduk, 2007: 46). Jako láska, touha či chtíč se „erós“ česky překládá například v homérských eposech (kde je jako bůh nepřítomen, na rozdíl od bohyně Afrodité) a tentýž význam se mu opět navrácí i po úpadku olympského božstva (mj. Amor jako základ pro slovo „láska“ v románských jazycích; srv. kapitola „12. Jméno“). Vezměme si klasický příklad homérské touhy, bohu Erótovi pozdějšími básníky přičítající, a to Paridův únos Heleny coby předpoklad Trojské války (srv. Homér, 1942: 573).<sup>35</sup> V Paridovi je touha vznícena Afrodítou skrze ideální Helenu – odměnou za to, že ji určil mezi ostatními bohyněmi za nejkrásnější – a Paris posléze obětuje této touze vše, tj. nakonec i svůj život a svou vlast, a to i za cenu vzrůstající nepřízně ze strany krajanů, příbuzných i milované. Touha však nemusí vést nutně

---

<sup>34</sup> S obdobným motivem pracuje paradoxně i pozoruhodný queer-seriál *L Word* (běžící na americkém kanále Showtime v letech 2004–2009), když i ve své znělce k třetí sérii zobrazuje představu schématu, podle něhož „každý spal s každým“ (třebaže jen nepřímo, přes společného prostředníka; aneb jako by nás propojovala spíše vzájemná rozkoš než nějaký hřích).

<sup>35</sup> Tyto výtky zazní např. ústy Theognida či Alkaia (in Stiebitz, 1981: 197, 226–227). Ačkoli nejpůsobivějším vztahem *Iliady* je zřejmě vztah Achilla a Patrocla, jehož násilný zánik způsobí obrat války ve prospěch Řeků (srv. Homér, 1942: 5, 429–434). V *Odysseie* zas touha splývá s centrálním putováním hrdiny z války domů, konfrontována s nejrůznějšími překážkami a pokušeními typu svádění ze strany nymfy Kalypsó.

k tragédii, třebaže – jako hlad – ji nelze uspokojivě naplnit (zatímco žaludek nás stahuje do každodenních starostí, abychom vůbec fungovali, touha nás nadto *opíjí* elixírem našich fantazmat). Ba proti platónské (potažmo psychoanalytické) představě imaginativní touhy-hladu, jejímž principem je chybění, přesvědčivě vystoupila autorská dvojice G. Deleuze a F. Guattari (2000: 1+, 26, 296) s konceptem touhy jako reálné produktivní (a zároveň sociální) síly dokonce *mechanické* povahy, jejímž cílem je, spíše než naplnění, neustálá produkce.<sup>36</sup>

#### 4.1 Prostředník touhy u R. Girarda

Homérský příklad s Paridem skvěle, ač anachronicky, ilustruje teorii tzv. trojúhelníkové touhy, jak ji nastoluje filozof R. Girard v díle *Lež romantismu a pravda románu*. Dle Girarda (1998: 12, 64) má touha mimetickou povahu, tj. vzniká až skrze prostředníka (v Paridově případě skrze Afrodítu, Girard začíná vlivem rytířských románů na Dona Quijota) a bez prostředníka je zároveň vztah mezi toužícím subjektem a vytouženým objektem nemyslitelný. Je to právě prostřednictvím, co přisuzuje objektu hodnotu, po které toužíme, takže Girardův trojúhelník lze přirovnat k triádě Země (subjektu), Měsíce (Objektu) a Slunce (Prostředníka; *ibid.*: 27–28).<sup>37</sup> Konkrétněji Girard zasahuje svůj úvahový rámec do údobí „po smrti Boha“ a zrodu nejrůznějších idolatrií, kdy rozlišuje mezi „romantičností“ ve smyslu děl, v kterých zůstává přítomnost prostředníka skryta, a mezi „románovostí“, kdy je prostředník naopak odhalen. Svě teze ilustruje svébytnými výklady mnoha klasických románů,<sup>38</sup> ale i poznámkami rázu mimoliterárního, ať už se jedná o výklad reklamy, soulože či kulturních jevů jako snobství, dandizmus, koketerie, sadizmus či masochizmus.

Z mého erotického hlediska musí zaznít otázka po důvodech Girardovy dekonstrukce touhy jako lživé, a to skrze *pravdu* románu. Touha tu nabývá dokonce metafyzického, univerzálního rozměru, zahrnujíc nejrozmanitější konkrétní touhy pouze coby své variace, a jejíž nepřiznanou pravdou je jediné smrt (vykročením k objektu ztrácí subjekt hodnotu, vykročením

---

<sup>36</sup> V češtině je tento odvrát vidět v kapitole „Tělo bez orgánu“ v díle *Tisíc plošin* (spolu s výše citovaným *Anti-Oedipem* jde o dva díly téhož celku *Kapitalismus a schizofrenie*). Autoři zde z každé zrady, kletby či vytržení touhy z její imanence viní „nějakého kněze“, který na touhu vrhá trojí prokletí: negativní zákon (tj. touha jako nedostatek), vnější pravidlo (omezení touhy na slast) a transcendentní ideál (život jako nedostatek této slasti). Totéž podle nich přejímá i psychoanalýza, naopak jako příklad *neprokleté* touhy uvádějí autoři dvorskou lásku (srv. Deleuze G., Guattari, F., 2010: 176–179). M. Foucault v předmluvě k *Anti-Oedipovi* nabádá číst jejich dílo nikoli jako teoretický, filozofický text, nýbrž jako „erotické umění“ (in Deleuze G., Guattari, F., 2000: xli).

<sup>37</sup> Či křesťansky řečeno věřící-relikvie-světec.

<sup>38</sup> Z literátů ho jmenovitě zajímá Cervantes, Flaubert, Stendhal, Dostojevskij či Proust.

k prostředníku fyzičnost; srv. Girard, 1998: 99, 103, 109, 312). Ovšem skrze román lze tuto smrt překročit jménem *splynutí s Druhým* (v samotné touze nemožným; ibid.: 321, 330). Girard útočí na touhu romantického já, které mu evokuje sebelásku, (absurdní) okouzlení či nenávist, ba „prométheovskou pýchu“, zatímco v románech (zvláště v jejich „konverzních“ závěrech) zmíněná touha ustupuje své smířlivé de-subjektivnosti, kterýžto obrat Girard klade na roveň „vrcholům západní literatury“ v podobě „velkých náboženských učení a nejvyšších humanistických směrů“, zaměřených na nejneprístupnější stránku člověka (ibid.: 331–332, 340).<sup>39</sup> Vzdor určité Girardově *terapeutické*, katarzní ambici ve vztahu k umění a touze (neslučitelné s mým pojmáním téhož) mi na jeho teorii imponuje podvrtnost vůči toužícímu subjektu, jako by v Touze naopak já mizelo a ona mohla být *komunikací*.

#### 4.2 Touha a manželství v Goethově *Spříznění volbou*

Manželství se má k touze-Erótu nejčastěji dvojím způsobem. Na jedné straně je s ním coby každá instituce v trvalém napětí, což s sebou mnohdy přináší tragické důsledky, na straně druhé sehrává úlohu završení a posvěcení milostného příběhu.<sup>40</sup> Goetheův román *Spříznění volbou* jako by začínal v momentě takového posvěcení. Aristokraté Charlotta a Eduard si již odžili své mladické zamilování i následnou odluku, kdy byli oba nuceni podstoupit jiná manželství, nakonec se ale přece jen shledali, svobodní a bohatí, a novým sňatkem zpečetili svou odvěkou lásku. Autor se rozhodne, jak známo, aplikovat na danou situaci a vůbec na oblast mezilidských vztahů vědecké teorie o afinitě přírodních prvků (srv. Goethe, 1974: 30–35). Sídlo šťastných manželů je zalidněno dalšími dvěma „prvky“ (setníkem a mladou Otýlií) a román tak připomíná chemickou laboratoř, v níž Goethe zkoumá dynamiku lidských vztahů. Ty se očekávaně přeskupí způsobem, že vznikne vzájemná přitažlivost mezi Charlottou a setníkem a zvláště mezi Eduardem a Otýlií. Vzniká dilema, zda podlehnout této přitažlivosti (tj. volbě), jak se o to nejupnutěji zasazuje Eduard, anebo zachovat původní uskupení („osud“), o což navzdory

---

<sup>39</sup> Jestliže struktura touhy je opakovaně přirovnána k „předmětu, který padá prostorem a jehož forma se neustále uzpůsobuje podle vzrůstající rychlosti vynucené pádem“, pak onen obrat připomíná závěr jedné orientální pohádky, kdy hrdina visí na kraji útesu a drží se jen konečky prstů. Když se vyčerpán nakonec pustí, očekává, že se zřítí na dno propasti, ale „podpírá ho vzduch; tíže je zrušena“ (Girard, 1998: 109, 326).

<sup>40</sup> K tragickým důsledkům viz kapitola „11.1 Svatební dort Flaubertovy *Paní Bovaryové*“. Cizoložní povahou západních milostných příběhů (vycházejí z mýtu o Tristanovi a Isoldě) se zevrubně zabývá švýcarský teoretik Denis de Rougemont v díle *Západ a láska*. V opačném případě viz „13.1 Dafnis a Chloé“, ale i komedie W. Shakespeara, Homérova *Odysea* či Dantova *Božská komedie*, kteroužto tradici zmíněný de Rougemont (2001: 16) při svých výtkách typu, že literatura „žije z krize manželství“ a vždy hájí utrpení v rozporu se zákonem, až skandálně přehlíží.

svým citům usiluje Charlotta. Když píšu „osud“, nemyslím osud erotický, nýbrž přírodní. Příroda coby předmět vědy je totiž v Goetheově případě stejně zásadně spojena až s démonickou mytičností (srv. Benjamin, 2009: 181+), před níž není skrze naši volbu úniku.<sup>41</sup> K novému uspořádání prvků tedy nedojde, ovšem z velmi překvapivého důvodu: ačkoli Charlotta nakonec k rozvodu svolí, překážkou ve čtyřnásobném štěstí se stane milenka Otýlie. Není jí to náhle „souzeno“, „jakýsi nepřátelský démon“ nad ní „nabyl moci“ (Goethe, 1974: 192), takže se paradoxně oddá pústu a mlčení, až zemře, a Eduard nedlouho po ní.

Mytické vysvětlení Otýliina počinu může hovořit ne-li o její vykupující oběti,<sup>42</sup> pak alespoň o jejím smíru s osudem-smrtí, kdy Erós by podle W. Benjamina (2009: 218) kupodivu znamenal „naplnění nejhlubší nedokonalosti“. Benjamin (2009: 207, 210, 212) spojuje Otýlii s nedotknutelným zdáním (zanikající) krásy, která se nemůže smísit s jakoukoli podstatou z důvodu čehosi „bezvýrazného“ mezi nimi (podstata krásy přitom neexistuje; krása je vždy „předmět ve svém závoji“; ibid.: 226). Toto „bezvýrazné“ zároveň završuje dílo tak, že je rozbíjí na kusy (ibid.: 213). Ženatý Goethe zkrátka napsal román o úpadku manželství a o přírodních silách, které daný úpadek osvobozuje, aby jim zároveň zachoval nevysvětlitelnou bezvýraznost. Goethova přítelkyně Bettina (jejichž vztah je jedním z hlavních témat Kunderovy *Nesmrtelnosti*) mimochodem k Otýlii poznamenala: „*Už dlouho jsem tušila, Goethe, že ses do ní zamiloval; tato Venuše vzešla z rozbouřeného moře Tvé vášně a poté, co vyseje slzné perly, opět zmizí v nadpozemském jasu*“ (ibid.: 215).

### 4.3 Kafkův zvířecí stroj

Ještě jednou se dotknu touhy v podání G. Deleuze a F. Guattariho, a to na příkladě jejich četby F. Kafky. Autoři se zaměřují, navzdory tradičním interpretacím, výhradně na antimetaforickou *politiku* Kafkových textů-stroje-doupěte, přičemž dokonce obecně formulují tzv. menšinovou literaturu (Deleuze, Guattari, 2001b: 15, 29). Znakem této literatury je zaprvé

---

<sup>41</sup> V závěru svých pamětí Goethe (1998: 562) píše ve třetí osobě o zkušenosti s touto silou následující: „*Věřil, že objeví cosi v přírodě, té živé i neživé, té oduševnělé i bezduché, co se projevuje jen v protikladech, a proto nemůže být postiženo žádným pojmem, tím méně jedním slovem. Nebylo to božské, neboť se to zdálo nerozmyslné; ani lidské, neboť to nemělo žádný rozum, ani dábelské, neboť to bylo dobročinné, ani andělské, neboť to občas projevovalo škodolibost. Rovnalo se to náhodě, neboť to nemělo žádné důsledky, podobalo se to prozřetelnosti, neboť to odkazovalo na spojitost. Vše, co nás omezuje, to mohlo proniknout; zdálo se, že to zachází libovolně s nezbytnými prvky naší jsoucnosti, svíralo to čas a rozšiřovalo prostor. Zdálo se, že si to libuje jen v nemožnosti, možnost od sebe s pohrdáním odpuzuje*“ atd.

<sup>42</sup> Soudobá křesťanská kritika Goethovi logicky vytýkala „nanebevzetí hříšné touhy“ (srv. Benjamin, 2009: 176).

deteritorializace jazyka (vzhledem k jeho většinovému užívání), zadruhé politizace všeho (aneb co provádím menšinově jako individuum, je rovněž politické) a zatřetí kolektivní uspořádání vypovídání (oproti osobnímu uspořádání „mistra“; podrobně ibid.: 29–33). Tato koncepce by nejspíš nevznikla bez jejich původního pojetí touhy, jíž zde chápou jako jeden z faktorů, které je při četbě Kafky „nutné vést v patrnosti“ (ibid.: 16). Jednou z figur této touhy je tzv. stávání-se-zvířetem, typické zvláště pro Kafkovy povídky, jehož prací je vytvářet východiska, únikové linie, řekli bychom „defigurace“, skrze které se však zároveň nemohu vydat pryč (ibid.: 24, 65, 110). Kafkovské zvíře podle Deleuze a Guattariho (2001b: 68) „osciluje mezi schizofrenním Erótem a oidipovským Thanatem“ a jen odsud údajně hrozí návrat metafor.<sup>43</sup> Ještě výrazněji se jeví jejich nahlédnutí byrokracie a vůbec moci u Kafky jako touhy samotné, touhy jako spravedlnosti čili prázdného obsahu zákona, jeho „neomezené imanence“ (ibid.: 104, 93). V tomto případě touha nabývá dvou koexistujících stavů, když bývá na jedné straně vsazena do konkrétního segmentu (kanceláře atp.) pojícího se s určitou obsahovou formou (ať už „Erótem“ byrokracie, fašismu či kapitalizmu), zároveň se touha v těchto formách neustále rozkládá (a uvolňuje tak jejich skryté intenzity; ibid.: 111).

## 5. FILOZOFIE

Nejen moudrost (sofía), ale i láska (filein). Sofía z filein, řečeno s Derridou (1990: 20), která se až následnou erotizací stává skutečně filozofií (coby žárlivým napětím, otázkou i nostalgií po ztracené jednotě). Vztah Eróta a filozofie se tematizuje hned na jejím kanonickém počátku, a to v Platónových dialozích *Symposion* a *Faidros*, epizodně i v *Ústavě* či *Faidónu*.<sup>44</sup> Co mě však zraňuje, to není Erós jako předmět filozofie (čili interpretační redukce, znemožněná Bataillem). Pojetím Eróta u Platóna, Plotína a dalších filozofů – včetně mlčení o něm – ať se věnují *symposia* povolanějších akademiků, sám pouze naznačím případy jeho filozofického *vysmýkání se* (Akademií počínaje).

---

<sup>43</sup> Stávání-se-zvířetem, oproštěné od symbolů či alegorií, nelidskost bez negativně bestiálních konotací, touha bez metafor – zda přece jen někde v těchto místech nespočívají východiska po-humanistické morálky?

<sup>44</sup> V epizodních výskytech se rozlišuje mezi erótem tyranským/sexuálním a erótem filozofickým, směřujícím k moudrosti a Dobru (srv. Platón, 1996: 279–281, či 2000a: 23–26). Pro srovnání s celistvějšími koncepty Eróta lze pak zkráceně říci, že Sókratés ze *Symposia* navrhuje cestu od jedinečné podoby lásky k obecnému Dobru (kdy Erós je prostředník, daimón, ani člověk, ani bůh, syn Důmyslu a Chudoby atd.), zatímco Sókrates ve *Faidrovi* plně doceňuje božské šílenství lásky zahrnující i všechno *světské* (srv. Platón, 2000b: 47–48; 2000c: 32–34). Láskou se Platón dále zabývá i v dialozích *Lysis* či *Zákony*.

## 5.1 K erotice platonského dialogu

Platónův Sókratés má sotva menší zájem na dosažení moudrosti, než na možnosti mít ji s kým sdílet (mít ji doslova „z koho родit“). Filozofie vzniká z dialogu (z antitragického divadla, řečeno s M. C. Nussbaumovou, 2003: 269+). Na jedné straně Platón skrze Sókratovy řeči důvtipně inovuje tradiční erotické představy a vynáší (problematické) vědění, přítomnost jiných perspektiv však toto vědění zároveň oslabuje (v *Symposiu* zejména následné vyznání Alkibiada, ve *Faidrovi* je to vedle výchozí Lysiovy řeči on sám, kdo vynáší dvojí řeč, jednu se zakrytou a druhou s odkrytou tváří, takže Faidros má na výběr, čemu, ba jakému z milovníků, dá přednost). Výsledným efektem je tak spíše napětí a výzva k zaujetí vlastního postoje, než nějaký uzavřený monolog.<sup>45</sup> A. Geier nalézá Eróta dokonce v samém středu Sókratovy metody v tom smyslu, že vyvrácení našeho zdání čili právě nabytá nevědomost vyžaduje nárůst touhy (po pravdě), jinak je daná strategie k ničemu (ba co hůř: důvodem k popravě).<sup>46</sup> Bohužel ve vztahu k Erótovi se Platón, potažmo platonizmus, usídlil jakožto jedna z dominantních interpretací (vedle křesťanství či pornografie) redukcí Eróta na definici, ačkoli Platónův dialog skýtá jeho daleko pestřejší chápání. Od platonizujících interpretací hodlám Eróta naopak osvobodit.

## 5.2 Mannův monolog s Faidrem

S platonskou erotikou explicitně komunikuje Mannova novela *Smrt v Benátkách* o krizi umělce Aschenbacha. Novela v podstatě vypráví umělcovo estetické uhranutí (punctum) náhodným chlapcem z téhož přímořského hotelu, jinými slovy tříštivě završuje umělcovu neuspokojivou celoživotní práci, a to prožitkem až smrtícím. S nárůstem skrývaného citu k chlapci – na útěku před dosavadním životem – vrcholí totiž také osudná epidemie cholery. Apollinské se schematicky rozpustí v dionýském. I vzhledem ke křesťanským konotacím

---

<sup>45</sup> Jestliže účastníky symposia přece jen něco spojuje, pak podle T. Hejduka (2007: 211–212) leda přátelský smích a nikoli vzájemné přijetí Sókratovy řeči. A on sám – coby ztělesnění daimóna-touhy – především nekonečně trianguluje mezi trojicí vrcholů milovaný-milující-moudrost. Vždy kmitaje mezi odstupem a unesením (sám Erós je v *Symposiu* zván „milovníkem moudrosti“, hned nato však i sofistou či čarodějem; Platón, 2000a: 48).

<sup>46</sup> GEIER, Alfred: *Eros in Plato*, 2011. In [www.philosophynow.org/issues/85/Eros\\_In\\_Plato](http://www.philosophynow.org/issues/85/Eros_In_Plato).

v pozadí příběhu<sup>47</sup> nabývá v Mannově případě Platónův *Faidros*, docenující božské šílenství, odstínů melancholických, pochmurných až hnilobných (srv. Kristeva, 2004: 191–192).

V Aschenbachově imaginaci se chlapcova krása od počátku pojí s krásou řeckých soch (Mann, 2003: 36). Chlapec je nazýván malým Fajákem, Hyakinthem, Narcisem, dokonce Erótem „s nažloutlým nádechem parského mramoru“ (ibid.: 41–42, 68, 70).<sup>48</sup> Aschenbachův Platón je spíše Platónem čísla než citu, Platónem dokonalých idejí, viz jeho smýšlení o Amorovi jako matematiku, který ukazuje dětem „hmatatelné obrazy čistých tvarů“ (ibid.: 61). Jeho imaginární hovory s Faidrem se zprvu koncentrují na nadsmyslové a posvátné ospravedlnění svých vlastních prožitků, jimiž hnán se vrhne k tvorbě díla. Erós se mu *doslova* a mimořádně stane slovem/prací, nemyslitelný ovšem bez chronického potkávání svého milostného objektu (vždyť „slovem lze krásu leda velebit, nikoli vyjádřit“). A Aschenbachova posedlost nabude až démonických (totiž anti-racionálních, regresivních) obrysů současně s rostoucím výskytem hnilobného vzduchu v pohádkových Benátkách.

Podruhé se Faidros navrácí již ve chvíli neodvratného zániku, aby kosmeticky zkrášlenému umělci avizoval selhání jeho snah o dosažení krásy skrze ducha i smysly zároveň (Mann, 2003: 97–98). Básníci vedeni Erótem si nejsou schopni zachovat ani moudrost, ani důstojnost, naopak spoléhají na scestnost a lež, zatímco pravé poznání představuje propast, do níž nevědomky směřují. Mannův imaginární a asexuální Erós tak neobstojí před pravdou smrti – a než odejdu, Faidře, zůstaň... Pak jdi i ty.

### 5.3 Lévinasovo „jiné“

Mannův případ jako by ilustroval ty z filozofických tendencí, které si osvojí Eróta (či jiný *ideový konstrukt*) formou vědění, aby ho pak bláhově projektovaly do *neosvojitelné* reality, ovšem za hranicemi jejich imaginace je vskutku nečeká nic jiného než propast. Rovněž je možné se omezit na sféru vědění coby konformizmu bez konfrontačních ambicí (v případě Aschenbacha zůstat v Mnichově a dožít coby literárně produktivní vdovec). Jakmile jsi však jednou zasažen

---

<sup>47</sup> Aschenbachovo rozvášnění nepřekročí meze němých pohledů, přičemž jeho úděl je přirovnán ke sv. Šebestiánovi coby nejkrásnějšímu symbolu téměř umění vůbec, postaveném nikoli na trpném snášení trýzně, ale na aktivním výkonu a pozitivním triumfu (Mann, 2003: 18). Tělesná touha se tak úzce prolíná s mučednictvím ducha.

<sup>48</sup> Feminní variantu téhož zmatení citů lze krásně vystopovat v Nabokovově *Lolité*. Jde přitom o variantu spíše nymfickou než erotickou a spíše malířskou než sochařskou. Mladičká Dolores je svým zoufalým *apoštolem* viděna „obletována poblázněnými venušemi“, jako „princezna víl“ v náručí uprostřed trosek, „okřídlená“, „anděl mezi boschovskými mrzáky“ či Venuše z obrazu Boticelliho (Nabokov, 2013: 33, 64–65, 243, 276, 317).

Erótoým šípem, světlo poznání již nespátříš jinak než skrze slzy. Jiné se stává absencí své poznatelnosti. A tudíž propast vyvstává již mezi já a mystériem jiného (srv. Lévinas, 1997: 135).

Figurou jiného vystavuje filozof E. Lévinas (1997: 161) radikální kritice platonskou tradici filozofie, již mj. vytýká „vládu (nečasového) světla“ tíhnoucího k převádění jiného na stejné. Právě absolutní nepřevoditelnost jiného se stává základem Lévinasovy nové ontologie. Erós přitom – vedle smrti či otcovství (plodnosti) – představuje zdroj bytostného rozdělení existence každého subjektu (srv. *ibid.*: 159). Není ani zápasem, ani splnutím, ani poznáním (to vše patří do oblasti vědomí, vlastnictví a moci), nýbrž znamená vztah k jinému coby mysteriu. Vztah, který funguje na opačném (ženském) principu, jímž je unikání světlu (čili cudnost; *ibid.*: 145–149). Jestliže nemožnost splnutí v lásce může být z hlediska *světelných* kategorií považována za neúspěch, pak toto nepřekonatelné unikání tvoří v případě Lévinase pozitivní podstatu lásky, neboť zakotvuje náš osobní život do transcendentní události (tj. do vztahu k druhému, jehož nelze uchopit světlem). Blížkost jiného nás totiž otvírá budoucnosti (tomu, co ve světě není, když se zdá, že je tu vše; tomu, co může nebýt) a jen skrze ni lze dokonce „zvítězit nad smrtí“ (*ibid.*: 151–153).<sup>49</sup>

#### 5.4 Logos a Erós v ložnici E. Bondyho

Pro odlehčení – a i vzhledem k převaze hlásání sexuální umírněnosti v rámci filozofické tradice – se zastavím u jedné postelové scény z meta-filozofických zápisků českého svérázného filozofa Egona Bondyho, zastánce nesubstanční ontologie. Druhou postavou v téže scéně je neméně svérázná literátka Honza Krejcarová, která začne – když jsou již oba nazí a připraveni k sexu – meditovat o nesmyslnosti života (viz Bondy, 2013: 201). Filozof vzpomíná, jak jí chtěl nejprve „zacpat hubu“, ale pak „ho to chytlo“, poněvadž sám byl v té věci profesionál (vrhnuv se do výčtů eventualit, ihned negovaných protiargumenty, až to z něho „mluvilo samo“); což podtrhne doznáním: *„přitom jsem si byl neustále vědom té ohromné směšnosti, že hovořím se zanícením o tom, jak nic nemá smysl a jediná rozumná věc je okamžitá sebevražda, a přitom*

---

<sup>49</sup> „Zvítězit nad smrtí“ ve smyslu moci čelit události jiného, kterou původně Lévinas (1997: 121) odvodil právě od vztahu k smrti coby mysteriu (neuchopitelnému světlem rozumu, kdy již *nelze moci*), a přitom nebýt rozdrčen, ani ovšem nebýt uzavřen do samoty solipsizmu v sevření propastí a jejich nadějí.



*neustále chci jen souložit*“. Filozofie si v Bondyho odkazu trvale „tyká“ s iracionalitou, čehož si na něm Honza cení především.<sup>50</sup>

## 6. ZÁSAB

Gestem Eróta je zásah, nejčastěji šípem do srdce. Fatální „zranění“ odnímající dosavadní suverenitu zasaženého („zdravého“), ba radikálně proměňující jeho prožívání světa. Středem já se stává ten druhý, ať už coby milovaný či nenáviděný, coby neustálá budoucnost. Změně nelze vzdorovat. Pozdržíme-li si ještě Lévinasův slovník, pak zásah/dotyk patří svým tělesným aspektem (počítkem) k řádu světla, zároveň však otvírá oblast „nedotknutelného“ (Erótovo světlo *oslepuje*). Druhý – můj nový střed – mi neustále uniká (srv. Lévinas, 1997: 149–151). Tím se mění i prožívání času a prostoru. Jestliže před zásahem jsem prožíval svůj čas spíše lineárně (od zrození k smrti), formálně (leda v matném očekávání), s odstupem od vnějšího světa (včetně přírodních cyklů; coby jeho střed), pak erotický čas mě z tohoto já vylomil a učinil účastným na bytí mimo sebe, na věčném návratu této jiné konečnosti (srv. Marcuse, 1956: 122–123). Pasivní bytí ustoupilo intenzivnímu dění, nahodilost hře osudu.<sup>51</sup> A také prostor je prožíván (a *souzen*) prizmatem druhého. Kilometry, stejně jako hodiny, ztrácejí svou kvantitativní odcizenost a nabývají rozporné živosti (buď mě s druhým spojují, nebo mě od něj odlučují; ačkoli odloučení jsme nakonec i v doteku, jako nás někdy ráčí až v mukách odluky omráčit nebývalá blízkost). Zasažený Barthes (2009: 136) komentuje „hloupý“ film *One Two Two* jen z toho důvodu, že se v něm letmo objevila lampa s plisovaným stínidlem, které jeho „mam.“ kdysi vyráběla. *Vše* nabývá konkrétnosti v příhodném detailu. V následných punctech upozorním na přežívání naznačených projevů při událostech velkých změn deklarativně neerotického charakteru, jako jimi může být smrt blízkého, náboženská konverze, změna politického přesvědčení či v budoucí literatuře třeba coming out.

---

<sup>50</sup> Viz pasáž z jejího fantastického dopisu: „*Neobdivuji se tvému intelektu, považuji ho za samozřejmý, to je v pořádku. Ale co mě vzrušuje téměř tělesně je fantastická sloučenina intelektu s úplně nepřičetně logickou iracionalitou, ona filozofická poezie, poetická filozofie... Není to tak, že jsou vedle sebe dvě věci... je to tak, že se jejich sloučením vytváří věc třetí, jejíž hodnotu snad ani nelze dohlédnout*“ (Krejcarová, 2007: 34–35).

<sup>51</sup> Osud právě jako sjednocení *smyslu* ve vztahu k dosavadním nahodilostem prožívání, jako sblížení člověka se světem a jeho konverze k „řádu lásky“ (srv. Scheler, 1971: 39–40).

## 6.1 Vautrinovo poslední převtělení

Vztah zchytralého galejníka Vautrina a jeho chovance Luciena de Rubempré v Balzacově románu *Lesk a bída kurtizán* připomíná mix upsání se d'áblu s antickým pederastickým poměrem, ač bez jakékoli erotiky, případně s mýtem o Pygmalionovi, a to v kontextu sociálně-darwinistickém, totiž cílem tohoto svazku je zvítězit za každou cenu na poli společenské prestiže (srv. Balzac, 1963: 530–533). Zůstává přitom s podivem, kolik citu probudí v chlupaté hrudi Vautrinově Lucienova smrt.<sup>52</sup> Než se blíže zaměřím na projevy tohoto truchlení, je třeba objasnit několik širších souvislostí. Lucienův útok na pařížskou společnost poprvé troskotá v závěru románu *Ztracené iluze*, kdy však mladého básníka skoro pohádkově odradí od sebevraždy okolo jedoucí španělský kanovník (tj. převlečený Vautrin) a nabídne mu svou ochrannou ruku i bohaté finanční zázemí při jeho druhém pokusu.<sup>53</sup> Druhé nadějnější kolo nicméně také selže; Lucien i jeho milovaná kurtizána Medúza spáchají sebevraždy dříve, než se dozví, že je Vautrinova zběhlost mohla včas zachránit ve zdánlivě bezvýchodných situacích a vše mohlo dobře dopadnout. Kdyby ovšem svazek Vautrina a Luciena stál na čistě světském prospěchu, Vautrin by jeho ztrátu snadno oželel a našel si náhradního chovance. To se ale vzhledem k překvapivým pasážím po Lucienově smrti nevstane.

Vautrin eroticky *umírá* spolu s Lucienem (svým Druhým, svým „výtvořem“), stává se věcí bez duše, šatem bez těla (viz Balzac, 1985: 506, 455, 407). Svě city k tomuto „andělovi“, který „měl vlastně být ženou“, jímavě stylizuje jako zároveň otcovské i mateřské (ibid: 481, 402). Ba náboženské výrazivo mobilizuje ještě závažněji, jakmile vyčítá čertu, že ho opustil, ztotožňuje se s truchlící Pietou a trýznivě vzývá Boha, ač bytostný materialista (ibid.: 426, 481–482). Déle již nemůže být knězem, ani Vautrinem (ostatně jeho city nejsou jen rétorické stylizace, vždyť několikrát hrůzou omdlí a pro smutek vypadáva ze svých rolí, viz ibid.: 406, 425, 512). Jeho touhy – řečeno s R. Barthesem (2009: 28) – již nesmějí být stejné jako před smrtí Druhého: a tak

---

<sup>52</sup> Táž událost se stala proslulou i díky výroku z Wildeova *Úpadku lhaní* (1994: 137), když ji (ústly postavy Vivian) označil za jednu z největších tragédií svého života. Dle M. Prousta (1996: 118) se Wilde dokonce Lucienem stal (též se mu zhroutila kariéra a skončil ve vězení z důvodu lásky ke zločincovi) a doplním, že oba dva, literární Lucien i skutečný Wilde (a nakonec i Proust s Balzacem) kupodivu *ulehli* na témže pařížském hřbitově Père-Lachaise.

<sup>53</sup> V témže rozhovoru Vautrin zastává dvojí koncepci, ne nepodobně koncepci Goebbelsově (viz následující kapitola 6.2), že existují dějiny oficiální, tj. falešné, které se vyučují na školách, a dějiny tajné, tj. skutečné příčiny všech událostí – dějiny bezectnosti (Balzac, 1963: 521). Také již zde Vautrin poprvé přirovná Luciena (ač pouze v rámci své manipulace) k svému synovi (ibid.: 524). A kvůli němu, jak se dozvíme později, obětuje původně plánovaného chráněnce, přítele z galejí, jemuž v závěru *Lesku a bídy kurtizán* (poté co přijde o Luciena) alespoň dopomůže ke zrušení trestu smrti.

Vautrin přestoupí od „brunetky k blondýnce“, tj. odevzdá svůj talent do služeb spravedlnosti (Balzac, 1985: 502, 505). A znovu se narodí teprve, až se z pozice „chlupatýho“ pomstí na vinících Lucienovy sebevraždy (taktéž z řad služebníků Spravedlnosti; *ibid.*: 495). Vautrin ztělesňuje nejen podivuhodné truchlení navenek kamenného srdce, ale i samu povahu balzacovského (strašlivého) Eróta, který, ač původně společenskou „deviací“, se nakonec (ve svém pádu) stává společenským pilířem.<sup>54</sup>

## 6.2 Joseph Goebbels aneb od Ježíše k Hitlerovi

Pro jednou si dovolím fabulovat na území historie, spíše než literatury (holt ani Goebbelsův doktorát z romantické literatury nedopomohl jeho literárním plodům ke kanonicitě, takže se proslavil leda svým fungováním v úřadu říšského ministra propagandy).<sup>55</sup> Nicméně právě vztah jeho literární sebe-stylizace k dějinám mě trvale znepokojuje, co se týká povahy erotického zásahu. Může se tento zásah stát předpokladem zla vůči nemilovaným (v tomto případě dokonce jejich masového vyvražďování) – abych se milovanému zalíbil?<sup>56</sup> Pominu Goebbelsova deníková vzývání explicitního Eróta coby „hybné síly světa“<sup>57</sup> a zaměřím se výlučně na jeho nábožensko-politickou konverzi od Ježíše k Hitlerovi, potažmo od křesťanství k ideám národního socializmu.

Goebbels vyrůstal v přísně katolické rodině a předmětem jeho prvních polemik s Bohem bible byl patrně jeho tělesný handicap v podobě koňské nohy. Počátky jeho konverze spadají na konec první světové války, do níž nesměl kvůli svému postižení nastoupit a kdy se ve svém biblickém dramatu *Jidáš Iškariotský* vyznává z odmítnutí Ježíše Krista (viz Goebbels, 2009a: 24–27). Konkrétně odmítá útěchu nebeského království z důvodu možnosti uskutečňovat říši Boha

---

<sup>54</sup> Viz i Rastignakův obrat v závěru *Otce Goriota*, když zároveň s ním pohřbí svou „poslední slzu“ zrozenou „z dojetí čistého srdce“ a otočí se k Paříži, v níž právě rozsvěcují světla, s výzvou: „*A ted', kdo s koho!*“ (Balzac; 1984: 213). Autora k tomuto typickému gestu podnítl – dle S. Zweiga (1997: 10) – především vzor Napoleonův. Z jiného úhlu se podívám na motiv zasaženého srdce u Balzaca v kapitole 8.2.

<sup>55</sup> A dějiny – řečeno s H. Bloomem (2000: 207), potažmo Emersonem – nakonec v pravém smyslu „neexistují“, nýbrž jen jako „biografie“; dějiny – doplněno mými slovy – jako loď na vlnách nedějinného (tj. neodvyprávěného).

<sup>56</sup> S M. Kunderou (2000: 192) by snad šlo také hovořit o křesťanském obratu od židovského pojetí práva (tj. k subjektivnímu „miluj Boha a čiň, co chceš“), na jehož předpokladu, že „láska nás činí nevinnými“, spočívá podle něj originalita evropského práva a jeho teorie viny s ohledem na city obžalovaného (aneb chladnokrevná vražda pro peníze nemá omluvy, při vraždě za urážku je hněv polehčující okolností a zejména při vraždě z důvodu nešťastné lásky či žárlivosti s vámi bude porota sympatizovat a váš obhájce „bude žádat nejvyšší trest pro zabitého“).

<sup>57</sup> Erós, hybná síla světa (vedle peněz, které jsou však podle jiného místa „na hovno“), se dále ozývá ve významu „temných tužeb“, probouzejících v Goebbelsovi „boha i ďábla“, jimiž si patrně před sebou hájí i předurčenost své sexuální promiskuity (srv. Goebbels, 2009a: 51, 101, 133, 152, 233, 239 aj.).

již na této zemi. Základem pro jeho novou víru se stávají ideály národní pospolitosti, založené (pod vlivem četby Dostojevského) na tušení převahy jakési nerozumné integrující síly nad intelektem (srv. *ibid.*: 28–29). Za nepřítele „nového člověka“ si Goebbels v souladu s dobovými předsudky (i některými akademickými teoriemi)<sup>58</sup> dosazuje Židy coby ztělesnění hamižného materializmu. A nového Ježíše postupně nalézá v Hitlerovi, toho času předsedovi okrajové extremistické strany NSDAP stíhaném za pokus o puč v Bavorsku.<sup>59</sup>

„*Miluji tě,*“ vzkazuje zanícený Goebbels (2009a: 216, 212, 239) Hitlerovi vícekrát ve svém deníku, před jeho proslovy mu „buší srdce, jako by mělo puknout“, při loučení ho bolí. Jde však o jiný (vyšší) druh lásky, než jaký chová ke svým milenkám, totiž někdy od léta 1926 je to láska ke géniovi, s nímž „lze dobýt svět“ (*ibid.*: 227). Jen v něm *se může jeho koňská noha uzdravit*. Svou oddanost Goebbels projevuje i veřejně (svými proslovy či články), pod vlivem Hitlera mění své postoje (např. odsoudí dříve hájený Leninův bolševizmus), načež je odměněn právě postem ministra lidové osvěty a propagandy, aby mohl veřejně šířit své evangelium.<sup>60</sup> Víra se stává tělem. A jeho oddanost, neutuchající ani při událostech druhé světové války,<sup>61</sup> jej dovede až k sebevraždě (spolu s manželkou a šesti dětmi), den po sebevraždě Hitlera a Evy Braunové, v berlínském bunkru na prvního máje roku 1945. Ještě v posledních chvílích Goebbels věřil, že tentýž zázrak, který je oba vymrštil na vrchol, nyní zasáhne podruhé, nebo z nich přinejmenším učiní legendu zakládající budoucí přežívání nacistických ideálů (viz *ibid.*: 42).

Co je to za slepotu, která odnímá z milovaného lidskost nahrazujíc ho kultem, jemuž obětuje své (fiktivní) nepřátele? Nejde-li o mimořádně krutý příklad institucionalizace Eróta, o co jde? O religiózní performanci pomsty za svůj tělesný handicap? Smírím se nyní (aniž bych se uklidnil) s důrazem na paradoxnost erotického vztahu, který se nikdy, nikdy nesmí omezit na světlo jistoty/poznání/přesvědčení.

<sup>58</sup> Mám na mysli vzestup tzv. eugeniky, progermánsky zpopularizované např. dílem *Základy 19. století* z pera H. S. Chamberlaina, které Goebbels dobře znal. Chamberlain (1910: 552, 441, 27) se zastává germánství jakožto „největší moci v dějinách“ a pravého dědictví antiky, bez něž by zanikla celá indoevropská větev, a které se proto musí bojovně vypořádat s („cizím“, „škodlivým“ a „přeceňovaným“) živlem Židů a zachránit ji.

<sup>59</sup> Srv. epiteta, která mu Goebbels (2009a: 33) přiděluje v novinách: „německý apoštol“, „inkarnace naší víry“. Můj vůbec nejoblíbenější Goebbelsův popis Hitlera zní takto: „*On je génius. Samozřejmý tvůrčí nástroj božského osudu. Stojím před ním dojat. Takový je: jako dítě, milý, dobrý, milosrdný. Lstivý jako kočka, chytrý a obratný, jako lev křiklavě velký a gigantický. Chlap, muž. Mluví o státu. ... Zní to jako proroctví. Nahoře na nebi se formuje bílý mrak do hákového kříže. Na nebi je mihotavé světlo, které nemůže být hvězdou. Znamení osudu?*“ (*ibid.*: 237).

<sup>60</sup> Goebbels (2009a: 33, 35) považoval politiku za „zázrak možného“ (mimo jakýkoli pragmatizmus) a cíleně ji transformoval v „náboženství“, vždyť kdo by jeho slovy obětoval život za hospodářský program?

<sup>61</sup> Vyjma pochyb o Hitlerovi v letech 1938–1939, při vyhlášení války Velkou Británií, které však záhy zažene vůdcovo zázračné přežití atentátu – „*zemře teprve tehdy, až bude jeho poslání splněno*“ (srv. Goebbels, 2009b: 420 a zvláště 509–510, poznámka č. 80).

### 6.3 Koperníkův obrat ke Slunci

„*Co je krásnější než nebe?*“ ptá se Mikuláš Koperník (1974: 57) v úvodu své revoluční práce *O obězích nebeských sfér*, když hájí astronomii coby vrchol vědy a vůbec lidské činnosti. A má, jak víme, důvod k její obraně, jelikož v téže práci přispěje k radikální změně kulturního paradigmatu ve prospěch heliocentrického systému (čímž přímo ovlivní práce Galileiho, Keplera či Tychona de Brahe). Koperníkova Země přestává být statickým (pokojným) středem vesmíru, kolem nějž se točí celé nebe, a stává se pohyblivou a vzhledem k nebi dokonce „nepostřehnutelnou“ (ibid.: 66). Nabývá služebného údělu (coby jen jedna z planet) v zájmu harmonie světa. Jako by ji Erós zasáhl láskou ke Slunci, tj. k novému středu vesmíru, k té „lampě uprostřed překrásného chrámu“, „viditelnému bohu“ či „vládci hvězd“ (ibid.: 79–80).<sup>62</sup> Následné výměry nově zakoušených pohybů pak nadužívají pojmu (kruhových) tětív. Že by geometrické dědictví lukostřelby?

## 7. SRDCE

Homérské výrazy pro srdce – společné bohům, lidem i zvířatům – oplývají silným tělesným významem i různými psychickými funkcemi a bytostnou psychosomaticností, pro orgány tenkrát typickou,<sup>63</sup> si srdce zachovává také dnes. Prostřelit něčí srdce v erotickém kontextu neznamena jen slovní metaforu, natož jen tělesné zranění. Homérská složenost člověka včetně srdce umožnila dle Høystada (2011: 50–53, 59) erotiku v jejím všeprostupném významu, což spatřuje za jeden z největších řeckých darů (jak ji rozmanitě zachycují např. dramata a od jejíž tělesné povahy se odvrátil údajně až Platón, zdůrazňující *obecnou* psýché).<sup>64</sup> Již u Aristotela (srv. 1984: 438) si ovšem srdce získá výsadní postavení coby tělesné sídlo této psýché, potažmo „počátek podstaty“ živočichů. A sídlem duše, tj. božské entity v člověku, zůstává srdce rovněž

<sup>62</sup> Jako by se Zem, lacanovsky řečeno, odpoutala od „imaginární“, „metaforické“ lásky (spojené s autoerotickou, narcistní strukturou) směrem k „symbolické“, „metonymické“ touze (spojené s oblastí druhého; srv. Malina a kol., 2007: 196).

<sup>63</sup> U Homéra totiž ještě neexistovalo jednotné označení pro duši ani tělo (leda až v posmrtném významu) a živý člověk byl popisován výčtem dílčích psychosomatických orgánů (podrobně in Bartoš, 2006: 45–47 aj.).

<sup>64</sup> Skrze psýché založil Platón podle Høystada (2011: 59–61) tradici chápání erotiky jako něčeho obecného, promíšeného s etikou. Centrem západního člověka (až do dob Nietzsche a psychoanalýzy) se stala rozumná psýché. Srdce si nicméně pozdrželo svůj zásadní význam napříč lidskými kulturami rozum nerozum, jak dokládá pozoruhodná Høystadova *Historie srdce*.

v křesťanství, třebaže místy natrefíme i na srdce jako zdroj zla (vzhledem k jeho tělesné povaze; viz Høystad, 2011: 69, 74).<sup>65</sup> Zasnoubení srdce s láskou, Erótem a jeho šípy se rozmůže především v renesanci, která jej také populárně vizualizuje zásluhou sochařů a malířů (ibid.: 91+). Odbočím-li k lékařství, srdce mocně otřese 20. stoletím, kdy se choroby s ním spojené stanou nejčastější příčinou úmrtí, a pro chirurgy „znamenají totéž, co pro horolezce Himálaje“ (viz i masová publicita provázející jeho první transplantace, aneb dnes již smí člověk běžně žít s cizím srdcem; srv. Porter, 2013: 624, 659–660, 667). Srdce evropských dějin – ona mnohoznačná, krevnatá a tepající tělesnost řeči – přitom funguje v neustálém napětí s „řečí bez těla“,<sup>66</sup> do jejíž literárněvědné tradice jej touto prací zvů.

## 7.1 Srdce mimo tělo Kostěje Nesmrtelného

Archetypální „škůdce“ východoslovanské folklorní tradice Kostěj Nesmrtelný je obávaný tím, že pokud ho hrdina chce zneškodnit, musí napřed najít truhlu (na dně moře, na vysokém dubu, nebo i pod dubem na bájném ostrově uprostřed oceánu), v níž se skrývá zajíc, v zajíci kachna, v kachně vejce, v něm případně ještě jehla a až na její špičce Kostějova „smrt“ (srv. autor neznámý 1985: 46–47, či Utrennik, 1990: 11). Dle různých verzí lze hovořit i o Kostějově životě, duši, nebo srdci, jehož zneškodnění většinou představuje vrchol pohádky (viz Propp, 1999: 51–52).<sup>67</sup> Kuriozní vytěsnění srdce z těla v zájmu nesmrtelnosti, které je nakonec hrdinou zpravidla nalezeno a zničeno, oplývá archaickou fatalitou, tj. nemožností uniknout svému (smrtelnému) údělu. Kostěj v dávné tradici neodkazoval pouze ke kostem, smrti a zlu (často v podobě únosu nevinné dívky), ale též k období zimy (viz Johns, 2000: 16). K *nesmrtelnosti* ledu v předvečer jarních paprsků.

<sup>65</sup> Emblematickým výrazem křesťanství je také augustiniánský „nepokoj“ lidského srdce, dokud nespočine v Bohu (srv. Augustinus Aurelius, 2006: 10). *Vyznání* sv. Augustina jsou přitom klíčová pro evropský pohyb zniternění a sebereflexe. Současně se středověkou teologií se rozvinula i výrazná tradice trubadúrská, bez jejíž kultivace citů je následný renesanční boom prostřelených srdcí nemyslitelný. Křesťanskou recepci motivu prostřeleného srdce ovlivnila i podobnost s probodnutým bokem Krista na kříži a tedy symbol srdce na sebe vzal tíhu božího utrpení (srv. Høystad, 2011: 92).

<sup>66</sup> Kanonicky ztělesněné např. *Myšlenkami* B. Pascala (1937: 163), vynikajícího matematika i předchůdce existencializmu v jedné osobě, v čele s jeho známým přesvědčením, že „srdce má své rozumy, jichž rozum nezná“.

<sup>67</sup> Srdcem je obsah vejce nazýván např. ve filmové verzi *Kostěj Nesmrtelný* (1945) v režii A. Roua (známého zvláště za pozdějšího *Mrazíka*). V češtině dostupné pohádky, v nichž Kostěj figuruje, jsou také *Marja Morevna*, lukostřelecká *Žabka Carevna* (obě in *Peříčko Finista Jasného sokola*), či běloruská samostatně vydaná pohádka *Váňuška a Kostěj Nesmrtelný*. Jeho americkým antipodem, který své srdce naopak hledá, aby dovedl znovu milovat (neboť „jen to činí člověka šťastným a štěstí je nejlepší věc na světě“), by mohl být Plecháček z Baumovy pohádky *Čaroděj ze země Oz* (1995: 25–27).

## 7.2 Conradovo *Srdce temnoty*

Také Conradova mistrovská novela *Srdce temnoty* tematizuje pokus zhostit se života navzdory hnutím svého srdce, ovšem již bez pohádkového motivu jeho vytěsnění. Naopak nemožnost vyloučit své srdce (coby v tomto případě atribut kulturnosti) se stává strašlivým motorem celého Conradova textu. Obchodník Kurtz, na jehož konžskou těžební stanici se postupně proti proudu řeky přesouváme, se o to pokusil – místo civilizované Evropy dal přednost divočině, kde ze sebe krutými prostředky učinil kult uctívání a z domorodců si vychoval své otroky (srv. Conrad, 1980: 69, 72). Srdcem temnoty se myslí jak místo, kam s vypravěčem plujeme, tj. neprozkoumaný střed Afriky, tak posléze i temnota Kurtzova srdce (cestou k němu jsme na jeho povel dokonce ostřelováni mračnem šípů; *ibid.*: 56, 78). Z očekávaného „génia“ a nejúspěšnějšího těžaře slonoviny se vyklube vrcholně zoufalý člověk, umírající s výkřikem hrůzy na rtech (*ibid.*: 36, 25, 85–86). A dědicem jeho temnoty se v posledku stane i sám vypravěč, když Kurtzově truchlící snoubence lživě oznámí, že Kurtz těsně před smrtí vyslovil její jméno (*ibid.*: 94). O. M. Høystad (2011: 213) komentuje svou shakespearovskou interpretaci Conradova *Srdce temnoty* slovy: „Člověk, který zabije své vlastní srdce, skončí jako vrah ostatních lidí.“

## 7.3. Přerod v srdci Raskolnikova

Jiný vztah srdce a vraždy nastiňuje Dostojevského román *Zločin a trest*. V případě studenta Raskolnikova, který z intelektuálních důvodů okrade a zavraždí *zbytečnou* starou lichvářku (a nechtěně i její sestru), je srdce živé až příliš. Hned zpočátku, když jde Raskolnikov k lichvářce zatím jen nanečisto, činí tak „s umdlévajícím srdcem, rozechvěn na nejvyšší míru“ (Dostojevskij, 1999: 5). Před vraždou mu již srdce buší stále „silněji a silněji“ jak alarm, poměrně ho znepokojující (*ibid.*: 66). A po návratu si celý případ jako potřísněn neviditelnou krví a „srdce se mu div nerozskočí“, když mu někdo poprvé zabuší na dveře (*ibid.*: 79). Co mu „sevrže srdce jako led, spoutá ho a ochromí“, je postupný strach z odhalení jeho zločinu (*ibid.*: 101). Aneb dle S. Zweiga (1997: 76) zažíváme při četbě Dostojevského vždy nejdřív děs a pak teprve velikost. Ta přichází, jak známo, v podobě Soni Marmeládové, nedobrovolné prostitutky, jíž mj. přispěje na pohřeb otce a pomůže jí zprostit se křivého nařčení ze zlodějství.

Soňa opět probouzí Raskolnikovo srdce, což ho navzdory krutým vnitřním mukám donutí přiznat jí svůj zločin (srv. Dostojevskij, 1999: 363). Také jí v ten moment, těsně než se jí svěří, srdce náhle buší, umdlévá a svírá se hrůzou, a nakonec (když v ní nadto „poznává“ tvář své nechtěné oběti) se jí vydere z hrudi srdceryvné: „Bože“, vykřikne, „jako by jí probodli srdce“, a padne před ním na kolena (ibid.: 363–365). Zoufale ho poté objímá a líbá s vědomím, že je tím „nejnešťastnějším na světě“, on jhne a pláče dojat její přízní, a třebaže se ještě vnitřně cuká (má „zlé srdce“, tedy i čelí novým mukám z pocitu, že je milován), přesto se přizná též celé společnosti a přijme trest nucených prací na Sibiři (365–366, 368, 375). Ona odjíždí s ním a on zhruba po roce osmiletého trestu definitivně podléhá její oddané lásce (tj. zakouší vzkříšení explicitně srovnávané s Lazarem) a srdce každého z nich se stává „nevyčerpatelným pramenem pro srdce druhého“ (ibid.: 488–489). Není divu, že S. Zweig (1997: 111, 113, 171, 114) nazývá Dostojevského tvorbu „podsvětím emocí“, „epopejí“ či „peklem srdce“, v jehož mukách lze dosáhnout „sebezrození“. Dostojevskij podle něj miluje člověka, jen když se protřpí až do krajnosti, neboť „jen tak se dá naučit milovat život“ – víc než smysl života“ (ibid.: 140, 172, 170).

#### 7.4 Dantovo snědené srdce

Hned v prvním sonetu Dantova *Nového života* (1944: 19–21) narazíme na poněkud „středoamerickou“ figuru, když vypravěč inscenuje takřka snový výjev, kterak ho ve dvou třetinách noci navštívil bůh Lásky, v jedné ruce držel jeho hořící srdce, v druhé pak spící „paní spásy“, která ho den předtím uznala hodným pozdravu. Amor ji záhy vzbudil a pokynul, aby ze srdce pojedla, a ona tak s ostychem učinila. Jde nicméně o zcela jiné okolnosti než v případě Aztéků (udržujících obětováním srdcí svět v chodu, srv. Høystad, 2011: 118–122) či při rituálech zasvěcení do některého ze současných mexických gangů (pozřením dětského srdce). Dante zde spíše propojil sakrální motiv pojídání božího těla s kurtoazním motivem srdce milenky. Jak známo, z její pozdější ztráty vzejde Dantova *Komedie*, jedna z největších básní evropských dějin, k níž *Nový život* tvoří řekněme půvabnou adolescentní předmluvu. Konkrétní, značně zbožštěná paní Beatrice se zde poté stává centrem celého zásvětí, slovy H. Blooma (2000: 87) „klíčovým prvkem v církevní historii spásy“ (v čemž kritik vidí Dantův nejdokonalejší vynález). V neposlední řadě Dante vrhá „pojídané, hořící srdce“ do okruhu původních významů touhy



odkazujících ke stolování, a tak rovněž předchází (není-li srdce i flák masa?) orální zálibu renesance.<sup>68</sup>

## 8. ŠÍP

Nejstarší dochovanou zmínku o Erótově šípu/oštěpu (v českém překladu „střela“) nacházím až v Euripidově dramatu *Hippolytos* (1941: 32), kdy jej autor patrně přebírá z prostředí lovu, tj. z okruhu kultu Artemidina.<sup>69</sup> Starodávny luk a šíp byl přitom v archaickém Řecku vytlačen kopím a mečem (vlivem vzestupu tzv. hoplitů) do spíše doplňkové úlohy a jeho pověst se ještě zhoršila z důvodu nového ideologického klimatu po Řecko-Perské válce,<sup>70</sup> přesto však při žádné válečné události není luk opomenut úplně (srv. Davis, 2013: 271, 22). Řecké jméno pro luk se nápadně podobá obecnějšímu označení pro „život působící smrt“ (viz Kratochvíl, 2006: 271). Před Erótem jím disponoval i bůh Apollón<sup>71</sup> či hrdinové Odysseus, Achillův vrah Paris, Héraklés a jiní. Jde zkrátka o střelnou zbraň, jejíž střelec nemusí být zraněnému znám (jako by šíp přilétal z nebes; ostatně jeho zadní opeřená část nese název „křídélka“). Zbrojní symbolika očividně zasnoubila erotickou lásku s válkou, lovem či násilím/utrpením. Tentýž svazek však zároveň posvěcuje případnou (až smrtonosnou) destruktivitu šípu samého paradoxností „zbraně, která zraňuje k životu“.

---

<sup>68</sup> Rolí úst a vůbec hodovních obrazů v renesanci se zabývá literární historik M. Bachtin (srv. 2007: 306), a to na příkladu Rabelaise (coby vrcholného ztělesnění středověké a renesanční lidové kultury, v níž se celý vesmír otáčí právě kolem otevřených úst). Ještě v hodovních obrazech u Dickense (1961: 670) narazíme na přirovnání pověstné skotské bachořice k „Amorčímu žaludku“. Motiv „sníst někoho láskou“ se krvavě a v doprovodu amazonských šípů ozývá také v Penthesileině rozsápání Achilla (srv. Kleist, 1912: 122, 106–108). A ještě děsivěji nastoluje pečení a polykání srdce Strindbergova *Slečna Julie* (2000: 115), když jím obrazně dokazuje spolu s kastrací či pitím z lebky svou misandrickou povahu.

<sup>69</sup> *Hippolytos* je Artemidin ctitel, který zaujat lovem pohrdá bohyní Afroditou, a ta se mu mstí tak, že vznítí lásku k němu v srdci jeho macechy Faidry. Faidru dovede milostný neúspěch k sebevraždě a Hippolytos je posléze zabit, na přímluvu zhrzeného Faidřina muže a svého otce Thesea k Poseidonovi, při potyčce s mořským býkem.

<sup>70</sup> Davis (2013: 22) hovoří o tzv. vynálezu barbarství, kdy si Řekové začali budovat svou identitu vymezováním se vůči „jinému“ a právě pověst luku a šípu se stala obětí tohoto trendu.

<sup>71</sup> Spolu se sestrou Artemidou jim zbraň patrně světil otec Zeus (srv. Homér, 1942: 508; 1959: 43). Jako „stříbrnolukého“ či „neomylného střelce“ ho obšírně adoruje druhý homérský hymnus (srv. ibid.: 39–58). A slavný střet tohoto patrona lučišnictví s Erótem zahrnuje pozdější mýtus o Apollónu a Dafné, dle něhož si mocný Apollón za svůj posměch vůči chlapečkovi hrajícímu si se zbraní vyslouží bezútešnou ránu do srdce (viz Ovidius, 1998: 25).

## 8.1 Scottův lučištník Locksley

Historické romány W. Scotta představují jednu z nejvlivnějších romantických interpretací středověku.<sup>72</sup> Mezi její plody patří i zvýšený zájem o původně folklorní postavu Robina Hooda, a to skrze jeho ztvárnění v podobě lučištníka Locksleyho v románu *Ivanhoe*. Všímám si tak typu lučištníka, který své šípy sice užívá zejména v bojích, k lovu a při soutěžích (nikoli ke vzněcování lásky), celkově však svým vkladem přispívá k ideologickému happy-endu díla, jímž je vyléčení (osvobození) Anglie ze zvěle normanských šlechticů vstříc spravedlivé monarchii v čele s králem Richardem Lví Srdce.<sup>73</sup> Právě tomuto „srdci“, drženému po 3. křížové výpravě v rakouském zajetí, je třeba vystřílet cestu k trůnu.

Locksley na sebe poprvé upozorní při zahájení rytířského klání, když se postaví slovně na odpor principi Janovi, tj. Richardovu bratru a hlavnímu odpůrci jeho návratu (na stranu jím vysmívaných Sasů), za což si vyslouží povinnou účast v střelecké soutěži, aby utržil – jak Jan doufá – pořádnou ostudu (srv. Scott, 1989: 73, 125–130). Zatímco v předešlých disciplínách se zaskví i sám král Richard (nepoznán díky brnění) a jeho dvorní rytíř Ivanhoe, také Locksley způsobí senzaci, jakmile mj. při střelbě na terč rozstřelí vedví šíp svého protivníka. Táž trojice se znovu setkává při dobývání hradu Janových přátel v reakci na jejich přepadení a zajetí saské družiny. Locksleyho střelba je tentokrát znásobena výstřely z luků jemu oddaných zbojníků, opětována obránci, takže smršť šípů se podobá „kroupám“, „lijáku“ či „mračnům“, slovy Locksleyho dokonce „hřebíčkům ve vánoční šunce“ (viz *ibid.*: 220–221, 263–264, 280). Po úspěšném zdolání hradu má román ještě jeden hřeb (tentokrát bez luku a šípu), v němž figuruje zvláště Ivanhoe (potažmo křesťanský bůh), a totiž osvobození krásné Židovky. Zbojnický disent (včetně Locksleyho, demaskovaného jako „Robin Hood, král zbojníků“; *ibid.*: 393–394) mezitím přísahá svou věrnost navrátilšímu se Richardovi, který se též dává postupně rozpoznat, aby nastolil v zemi nové poměry (jak lze od počátku románu předpokládat). Když se o jeho návratu doslechne bratr Jan (jehož vezme Richard ve finále na milost), není divu, že „zbledne, zavravorá

---

<sup>72</sup> Kritik G. Lukács (1976: 37–40) o nich dokonce referuje jako o „překonání“ romantizmu, a to svým (konzervativně motivovaným) upřednostňováním průměrných hrdinů, směřujících nížké s vysokým v dobách historických krizí (viz právě i lučištník Locksley, jak dále ukážu, jednou nohou na straně zbojníků a druhou oddaný králi).

<sup>73</sup> Zohledněním Robina Hooda si odpustím jiné přežívající *archetypy* evropského lučištníka, jako je labutí střelec Parsifal (nevědomky „rozhýbávající“ příběh o prolomení kletby svatého Grálu; srv. Wagner, 2011: 76) nebo Vilém Tell, proslavený stejnojmenným dramatem F. Schillera (v němž zasáhne šípem do srdce tyranského fojta, který ho pod výhrůzkou smrti nutil sestřelit kuší jablko na hlavě vlastního syna, a tak se stává zachráncem svého lidu; srv. 1963: 230, 238), a např. W. S. Burroughs zastřelil Tellem inspirován svoji manželku.

a zachytí se opěradla dubové lavice jako muž zasažený šípem do prsou“ (ibid.: 321). Poslední šíp tedy není třeba vystřelovat z luku – je jím sama zvěst o návratu (Lvího) Srdce.

## 8.2 Variace šípu u Balzaca

V Balzacově nelítostné Paříži (s příklonem k románům *Otec Goriot*, *Ztracené iluze* a *Lesk a bída kurtizán*) se zásah do srdce pojí výlučně s utrpením či předzvěstí hrůzy. Na šíp natrefíme všehovšudy dvakrát (nejprve v podobě výtek coby „otrávených šípů“ po Lucienově básnickém výstupu, podruhé podtrhává zděšení jeho sestry, když se dozví o Lucienově životě trpkou pravdu, obojí navíc ještě v provincii; Balzac, 1963: 87, 417), zato převažuje symbolika dýky. Jako dýka či nůž se do srdce zabodává deziluze, zlomyslný vtip či ztráta milovaného (ibid.: 272, 275, 313, Balzac, 1985: 327; výhružněji pak zaznívá Vautrinův slib pomsty, že „vrazí nůž rovnou do srdce“ viníku Lucienovy smrti; ibid.: 515). Ovšem Balzac je daleko nápaditější v rovině kardiálního sadizmu, takže dýku vystřídá i bič v ruce boží, zuby démona přepychu, sekyra, železný kyj, kleště, rozžhavená jehlice, ba i holinka milence, jakmile v očích manžela dokazuje manželčinu nevěru (ibid.: 471; Balzac, 1984: 55, 61, 165, 204 a 1963: 354, 267). Tyto předměty občas ustupují bezpředmětné („smrtné“, „bodné“) „ráně do srdce“, případně srdce probodávají „slzy“, „slova“ či „hlas“ (Balzac, 1985: 26, 32, 158, 259 a 1963: 473). A právě lidská řeč stojí u naprosté většiny zranění coby médium neočekávané „pravdy“.

Navrací-li Balzac Erótovu šípu jeho povahu zbraně, pak pro vyličení zrodu lásky sahá po ještě starším výrazivu, a totiž ohni (srv. kapitola „18. Světlo“). Ani ten z ní však nesnímá onen tragický opar iluzivnosti (viz láska zapalující Lucienovo srdce se dokonce přirovnává k Don Quijotově tendenci měnit „venkovské děvče v princeznu“; génius v lásce buď vyplývá své síly na falešné naděje, anebo „ještě hůř“ se setká s člověkem, který jeho představám odpovídá; Balzac, 1985: 52). Lásky bez účelů nabývají puncu rozmaru a strhávají své aktéry časně do hrobu (viz Lucien, jeho herečka Coralie i kurtizána Medúza). Zraněné srdce lze ovšem patrně vyléčit. „*Mé srdce je veliké. Ano, marně byste je probodávaly, i rozdrásané rány se stmělí znova v otcovskou lásku*“, volá starý Goriot, s kterým to ještě sice špatně dopadne (Balzac, 1984: 177); ale i v nejméně balzacovském (androgynním, teologizujícím) románu *Serafita* lze vypátrat apel na duchovní překonání srdce, kdy již není důvod k slzám (neb duch „nevidí lidských strastí“; Balzac, 1910: 24–25). Balzacovské srdce připomíná „anděla mezi lidmi“, který se může stát

láskou-duchem teprve v nefyzické podobě, mučedníka napospas krutosti zdejšího světa, ba poslední stéblo (čtenářova) soucitu nad vše pohlcujícími vodami.<sup>74</sup>

### 8.3 Kandinského trojúhelník

Obrat k abstraktnímu umění souvisí v teorii jeho průkopníka Vasilije Kandinského s návratem (od oka) k duši, se snahou ji záměrně – řečí barev a tvarů – rozvibrovat, kultivovat ji. Na jedné straně se Kandinsky (1998: 65, 12) vrací až k jakési archaické primitivitě (k „mystickému koření umění“, k umělci-proroku, k provázání obrazu s hudbou atp.), na straně druhé si je však velmi dobře vědom specifických výzev své doby – po údobí filozofického materializmu či uměleckého naturalizmu – kdy naše duše již nezazní jinak než jako „puklá“.<sup>75</sup> Jeho duchovní vize jsou pak nejvýrazněji vyjádřeny schématem trojúhelníku.

Vysoký, ostrý trojúhelník – v pohybu směrem kupředu a vzhůru – znázorňuje jak pohyb rozvoje každé konkrétní duše (mj. vlivem umění), tak makrokosmicky pohyb celé společnosti (Kandinsky, 1998: 18–29, 106). Jednotlivé skupiny (ateisté, pozitivisté, teosofisté...) jsou charakterizovány jako jeho „segmenty“, přičemž na vrcholu někdy stojí jen jediný člověk, génius, zároveň s radostným viděním i v nezměrném smutku. Vzhledem k neustálému pohybu trojúhelníku se však to, co je dnes vrcholem (a pro nižší segmenty „nesnesitelným blábolem“), zítra stane smysluplným, citovým obsahem nás všech (viz posmrtná stavba pomníků). Kandinského vize je tedy zásadně hierarchizovaná, monolitní, a co bychom později např. s U. Ecem (1995: 87) mohli považovat za „dialektiku avantgardy a kýče“ směřující spíše k neustálé devalvací hodnoty, totéž zde naopak představuje nezadržitelný duchovní pokrok, vykupovaný ovšem prorockou bolestí na jeho vrcholu.<sup>76</sup> Sám tvar trojúhelníku, tvar de facto hrotu i křídla, zde rovněž ztrácí svou figurativnost (vyjma jediného přirovnání ke stavbě „duchovní pyramidy, jejíž

---

<sup>74</sup> Americkými variacemi šípu, které si jen velmi nerad odpouštím, překypuje v podobě harpun a s mimořádně svébytnými konotacemi Melvillův *Moby Dick*.

<sup>75</sup> Jedním z patrných zdrojů Kandinského mysticismu je náboženský myslitel a přítel Rudolf Steiner (mj. zakladatel antroposofie), původně editor Goetheových přírodovědeckých spisů. Díky jeho přednášce Kandinsky pronikl i do Goetheovy teorie barev, s níž ve své práci zásadně komunikuje (viz Kandinsky, 1998: 129).

<sup>76</sup> Za jednu z nedořešených bodů tohoto vědomě naivního schématu považuje Kandinsky (1998: 19–21) tzv. černou skvrnu či mrtvou zónu. Jde o případy, kdy duchovní potrava působí jako jed, kdy stahuje dolů, a to jakmile je podávána nižšími segmenty těm vyšším. Trojúhelník jako by se v jistých dobách úpadku dokonce otáčel zpět a klesal, doprovázen redukcí umění na pouhou nápodobu materiálních předmětů. Ve skutečnosti však stoupá vždy, sic někdy nevědomky (rostoucí nemoc skrývá své zárodky uzdravení).

vrchol se bude dotýkat nebes“; Kandinsky, 1998: 41) s úmyslem dotknout se duše coby *abstrakce*.

#### 8.4 Woolfové šíp v pohybu

V rámci Woolfové metaforiky odkazuje šíp k jednomu z mnoha (estetických) vjemů a počítků, v kterých se „zableskává a rozvlňuje“ realita (srv. Bloom, 2000: 450). Její postoj ke kánonu bych ilustroval výrokem z románu *K majáku*, že „I ten kamínek, který nakopnete, přežije Shakespeara“, přičemž její vzývání přítomnosti s kánonem dosud živě komunikuje, třebaže i takto negativně (Woolfová, 2012: 37). V chvalozpěvu z *Orlanda* se objeví i sám Kupid, „jako by neobratně namočil palec do inkoustu a jen tak mimochodem načmáral své znamení“ v souvislosti s barvou rtů prodavačky (Woolfová, 2009: 169). Všimnu si však pár míst se šípem, zavrhaným i bůhvíkam letícím (přičemž „bůh není“), a to v obou zmíněných románech.

Miliony dotěrných otázek „připomínajících šípy smočené v žluči“ otravují mysl Orlanda při procesu psaní, a tak vyjevují určitou prefigurativní povahu psaní, ač paradoxně skrze figuru (Woolfová, 2009: 44). „S náhlostí střely“ ho napadne též myšlenka odvrátit se od své ctižádosti k užívání přítomné chvíle, čímž se i zbavit „srdcebolu a pokárané marnivosti, a všech těch dalších šípů a bodců, jež na něj kopřivové lůžko života vypálilo, když toužil po slávě“ a otevřenýma očima spatřit namísto sféry myšlenek svůj dům (ibid.: 59). V přítomnějším kontextu románu *K majáku* zůstává z šípu zvláště pohyb, spíše než hrot či vůbec láska. Paní Ramsayová „je rychlá jako pták a přímá jako šíp“, podle čehož ji nepochybně poznáme (Woolfová, 2012: 51). Prue se „vrhá jako šipka zpět přes ten ohromný prostor (zdálo se, jako by už nic nebylo pevné)“, aby chytila míč (ibid.: 73). Lily si říká sama pro sebe, že „není nic otravnějšího, dětinštějšího a krutějšího než láska; ale přesto je také krásná a nutná. Takže, takže?“ v naději, že ostatní na ni navážou, ale „jako by hodila šipku, která se zjevně minula cílem“ (ibid.: 99). Cam „zmizela jako pták, kulka či šíp – jakou touhou poháněná, kým vystřelená, na co namířená, kdo to může říct? Co, co to je?“ ptá se Ramsayová; a může to být „pohádkové království na druhé straně plotu“ nebo „prostě nádhera rychlosti“ (ibid.: 56). Motiv šípu u Woolfové, myslím, příznačně odhaluje dynamiku jejího světa, její fascinaci (rozkladně oživujícím) pohybem bez začátku a konce.<sup>77</sup>

<sup>77</sup> Zajímavě se šíp „rozpouští“ až ve Woolfové posmrtně vydaném románu *Mezi akty*. Na jedné straně zde Amor funguje jako topos v promluvách divadelní hry, ovšem po skončení iluze, když si jedna z postav odpoví, že teď přichází smrt, vyruší ji bučící krávy (srv. Woolfová, 2005: 80–81, 76). Bučely, „jako by je do slabin zasáhl šípem

## 9. KŘÍDLO

Souvislost Eróta s křídlem je zřejmá již od jeho orfických ptačích kosmogonií (srv. kapitola 2.). Jeden z jejích nepřímých výskytů obsahuje např. Aristofanova komedie *Ptáci*, která však zároveň (ač posměšně) zahrnuje i daleko širší konotace antického křídla (mj. spojitost s utopickým nebem, s prvotní, dokonce před-božskou vládou, současným, takřka *hmyzím* údělem psanců, s nesmrtelným poselstvím dobroty, krásy a lásky, s duchovní mocí slova či s *prometheovskou* vzpourou proti bohům aneb „*křídla mít je, velectění, nejlepší věc na světě*“; srv. Aristofanes, 1970: 10, 22, 24–5, 31, 56, 62, 33).<sup>78</sup> Nutno zmínit i vlivný obraz duše coby „srostliny okřídleného spřežení a vozataje“ z Platónova *Faidra* (2000c: 35–36), kdy vozataj znázorňuje rozum a pár okřídlených koní vznětlivost a žádostivost. Rozum se ukočirováním svých „perutí“ pozvedá k bohům (a křídlo se tak stává indexem nesmrtelnosti duše).<sup>79</sup> S křídly úzce souvisí i tradice andělů a démonů,<sup>80</sup> dnes údajně zažívající – po třech stoletích odmlky – svou renesanci (viz Fox, 2006: 21+). Křídla zde většinou odkazují k rychlému a svobodnému pohybu (jiné duchovní entity) či k perspektivě mystického povznesení, odvozené snad také, vyjma od ptáků, od prožitků létání ve snech či v šamanském tranzu (ibid.: 159, 107). O křídle lze hovořit i v souvislosti s armádou, pianem či částí velké budovy.

### 9.1 Ptačí křídlo u Micheleta

Kdyby ptáci uměli číst, stěží by našli rozkošnější portrét sebe samých, než je Micheletův *Pták*.<sup>81</sup> Avšak – řečeno v duchu Micheleta (1905: 29–34) – chtěli by to vůbec umět? K čemu, když celé veškerenstvo (rostliny, kamení i člověk) touží po křídle? V lidském případě po

---

Erós“, jako by „celý svět překypoval němým toužením“ (a podobně se hovoří i o „erotice ryb“; ibid.: 77, 110). Pohyb větru střídá – v předtuše cesty tam, kde se nic nemění – chuť na vodu (ibid.: 84, 38).

<sup>78</sup> Zároveň se Aristofanes (srv. 1970 : 16–17) svým důrazem na kruté a útočné ptačí zobáky přibližuje spíše duchu *Ptáků* v režii A. Hitchcocka na motivy stejnojmenné povídky D. du Maurierové. V rámci své konzervativní kritiky athénské dění využívá dramatik ve svých dalších hrách ironicky i motiv oblaků či vos.

<sup>79</sup> Aneb dle Kristevy (2004: 172) Erós – coby „ničivá posedlost“ – nabývá ve 4. století př. n. l. podoby „Ptérota“, idealizujícího opeřence zachyceného ve vzestupném pohybu duše, duše zajisté upadlé, jež si však bezpečně vzpomíná na to, že kdysi byla výš.

<sup>80</sup> Evropsky etablovaná mj. díly Dionýsia Areopagity, Hildegardy či Tomáše Akvinského, v poezii samozřejmě Dantovou *Božskou komedií*, Miltonovým *Ztraceným rájem* či Klopstockovým *Mesiášem*.

<sup>81</sup> Jde o vrchol epické trilogie, jejíž předchozí díly nesou jméno *Moře* a *Hmyz*. Ještě i v *Ptáku* najdeme zmínky o hmyzu (i on má ostatně křídla a umí bodnout) a rovněž tezi o původu křidélek z ploutví (Michelet, 1905: 72–73, 24)

křídle coby odpoutání se od zemské tíže, práce, otroctví. A ani naše technické nápodoby křídel nemohou vůči tomuto dychtění obstát.<sup>82</sup> Jediná křídla, díky nimž se skutečně dokážeme povznést, jsou křídla „věčné lásky“, křídla duše.

Micheletovo chápání lásky není v principu erotické, jako spíše ve vztahu k ptákům *františkánské*.<sup>83</sup> Ptáci vzdorují bídě světa i krutosti slepého osudu skrze oduševnělou lásku a zaslouží si náš něžný, bratrský soucit (srv. Michelet, 1905: 192–193, 89). Jejich zpěv provází chudé (ibid.: 162). Jsou tvory slunečního, oživujícího světla, na kterém závisí jejich let (k jejich křídlu je potřeba i oko; ibid.: 107–108). A ptačí vzlet je vlastně božím vyjádřením „ideálního života“, směřujícího ke „světlu beze stínu“, nebýt dvou překážek: žaludku a noci (potažmo spánku, kdy křídlo stagnuje; ibid.: 109). Navzdory ideologii textu, jíž dobově oslabil i nástup militantnějšího darwinizmu,<sup>84</sup> v něm však vedle patosu křídla nalézám i množství erotických fragmentů, zvláště v rámci charakteristik konkrétních ptačích druhů.<sup>85</sup>

## 9.2 Křídla ve skříni se zbraněmi (A. France)

Z hojné tradice textů o andělských sférách sahám po dílku vcelku pozdním a poněkud schematickém, a to po Franceově *Vzpouře andělů*. Obsáhlé nebeské hierarchie, dosud důstojně odrážející tuto tradici, se nově přesouvají do marxistického kontextu (čímž ožívá zvláště její

<sup>82</sup> Jinak by mluvil konstruktér létajících strojů Leonardo da Vinci či pilot Saint-Exupéry. V případě Leonarda jde o vynálezcovský zápal pro poznání možného, kdy nápodobu ptáků ve vztahu k výrobě leteckých strojů spíše nedoporučuje (dávaje přednost netopýrovi, či kladouce důraz na pohyb krouživý, bezkřídlý, viz dnešní vrtulník; srv. Leonardo da Vinci, 2007: 252, 274, 280). Druhý zmíněný se v románu *Země lidí* více zamýšlí nad vztahem lidského letu a svobody. Pilot ani tak nezažívá krátkodobé osvobození od zemské tíže jako spíše vpád do záhad přírody, aby svedl boj s trojicí božstev, horou, mořem a bouří, a skrze svou nepatrnost v této „nové přirozenosti“ (kdy stroj se mění v báseň, jehož motor připomíná úder srdce) především doceňuje význam lidské kultury; hvězdami se pro pilota stávají světla rozsvícených domů (Saint-Exupéry, 2000: 57, 69, 80, 88).

<sup>83</sup> Srv. Františkovo „kázání ptáčkům“ z pera jeho životopisce Tomáše z Celana (2003: 104–105), v němž je světec ponouká – coby vznešené a radostné tvory – k chvále Stvořitele, jelikož jim dal oděv z peří, křídla k létání, příbytkem čerstvý vzduch a nadto všechno, co potřebují. Michelet i ve svém (slavnějším) historickém poslání zakoušel Dějiny – „v osamoceném zápase proti svému století“ – jako osvědčování lásky (srv. Barthes, 1994: 84).

<sup>84</sup> Viz Darwinova *faktografická pornografie* např. v kapitole o rozdílech a původu holuba domácího v jeho opus magnum (Darwin, 2007: 47–54). Svými věcnými postřehy, na rozdíl od lyricky chvalozpěvného Micheleta, jako by Darwin především dokladal své teze o přírodním výběru v rámci všudypřítomného boje o přežití. Srv.: „*Vnímáme tvář přírody, zářící spokojeností, a často se setkáváme s nadbytkem potravy. Nevidíme nebo zapomínáme, že ptáci, kteří kolem nás vesele prozpěvují, se živí převážně hmyzem nebo semeny, a tak neustále ničí životy, zapomínáme, jak velké míře jsou tito pěvci a jejich vejce či jejich mláďata ničena dravci a šelmami...*“ (ibid.: 87).

<sup>85</sup> Např. rackové stupňující svůj lov s rozmachem bouře; vypovězené fregatky, tvrdě bystřící svůj zrak do nekonečna; truchlivě melancholické volavky coby svržení králové; hadilovové s bodci na křídlech; vlaštovky, ptáci návratu; datlové, vyznavači vášnivé práce; skřivani radostně vystřelující „jak šípy“ k východu slunce, slepé pěnkavy a především slavici s citem pro „sladkobolnost poezie lásky“, kteří by se nejradši „uzpívali k smrti“ (Michelet, 1905: 46, 49, 51, 55–56, 78, 127, 150, 164, 198, 202).

démonický, *miltonovský* moment; srv. France, 1977: 313–315). Zvláště biblická látka slouží romanopisci k výstavbě skandálního podobenství o revoluci: andělé se bouří proti tyranskému Bohu, aby se mohli stát lidmi.<sup>86</sup> A lidé, paradoxně, usilují o to být anděly. Třebaže v díle narazíme na popis úpadku Amorova kultu, ale i na Eróta v souvislosti s milováním či zrodem vesmíru a sama křídla se nepovažují za důležitá vzhledem k andělskému statutu, přesto mě upoutal právě motiv křídel (ibid.: 352, 290, 416, 299–300). A nikoli křídel obecně, nýbrž páru rozpadajících se křídel anděla Teofila, lidským povoláním chemika, který je ukrývá v téže skříni, kde spolu s odbojáři hromadí výbušniny určené k osvobození nebes (ibid.: 313, 317, 384). Tutéž skříň odhalí po předčasné potyčce andělů se strážníky komisař, a to v přítomnosti nic netušící zpěvačky, jež právě spolykala syrová vejce pro zjasnění svého hlasu (ibid.: 423). Vzpouře andělů zamezí ve finále sám jejich vůdce Satan, když jako důležitější než porazit Moc a čili se Mocí stát spatří fakt, abychom každý z nás poráželi „nevědomost a bázeň“ na bitevním poli svého rozumu (ibid.: 435). Křídlo tak zůstává potenci (individuální) vzpoury, spíše než jejím triumfem. A trochu proti srsti Franceova osvícenského názoru: křídlo rozumu je v našem obraze neodlučitelné od výbušnin své vlastní sebedestruktivity a šílenství.<sup>87</sup>

### 9.3 Křídla při chůzi u Baudelaira

Skrze Baudelairovu skandální poezii vstupujeme do kontextu porevolučního druhého císařství, kdy se umění slovy P. Bourdieua (2010: 114–115) autonomizuje v reakci na „měšťáckou“ devaluaci (tržní) kultury. V této situaci se Baudelaire (1954: 16) slavně přirovnává k albatrosovi, hrdinovi bouří a mračen, chycenému námořníky pro jejich vulgární zábavu. Křídla jsou náhle připodobněna k veslům překážejícím při chůzi. Jestliže později v Mallarmého *Větru od moře* (1996: 17) si již plavbu a její „věčné ztroskotání“ s odstupem idealizujeme (opojení „zpěvem lodníků“ doma nad knihou), načež Rimbaud (1977: 166–170, 337) učiní básníka „opilým korábem“ a vysílá jazyk skrze imaginaci a „dráždění smyslů“ směrem k avantgardnímu běsnění, Baudelairovu loď ještě okupují realistické postavy, připoutávající jeho vzletný „ideál“

<sup>86</sup> Působivá filmová ozvěna této nálady, již bez marxizmu, zato řekněme s ohledem na pád metafyziky, se rozléhá v kultovním snímku *Nebe nad Berlínem* v režii W. Wenderse (ve spolupráci s literátem P. Handkem).

<sup>87</sup> Mám na mysli úvahy z per autorů T. W. Adorna a M. Horkheimera (2009: 13), analyzujících v osvícenství jeho sebedestruktivní prvek, M. Foucaulta (1993: 5–6), otvírajícího dějiny moderního rozumu jako dějiny „jiného způsobu“ šílenství, či A. Camuse (1995: 13–14, 303), zakládajícího, asi nejbliže Franceovu rozuzlení, ideu revoltujícího jedince v kontrastu s kolektivními „zločiny z rozumu“, již dokonce v samém závěru přirovnává k výstřelu šípu z luku.



k podpalubí „splínu“. Ještě ho žene především roztržka a vzdor na pomezí dvou světů, „skutečnosti“ a „imaginace“ (srv. Bourdieu, 2010: 91–95).

## 10. HRA

Motiv hry chápu ve vztahu k Erótu dvojím způsobem. Zaprvé mi jde o spojitost s jeho archaickou suverenitou, kdy jsme *my* (včetně bohů) odsouzeni být hříčkami v jeho rukách (viz s tím spojená bezmoc vůči jeho svévoli, fatalismus, krutost atp.).<sup>88</sup> Na straně druhé mám na mysli vznik tzv. milostného umění (*ars amatoria*), díky jehož *pravidlům* i *my* smíme pozitivně ovlivňovat svůj milostný život.<sup>89</sup> Přejít od jednoho pojetí k druhému skvěle zachycuje úvod klíčového Ovidiova spisu *Umění milovat* (1969: 251–252), v němž vypravěč hájí svůj úmysl ochočit onoho „božského divocha“ srovnávaje se s vychovatelem Achilla, krotitelem býka či lovcem.<sup>90</sup> Nutným předpokladem snahy o domestikaci Eróta se tak stává koncept výchovy (etablovaný mj. Sókratem/Platónem) a cesta tohoto úsilí vede historicky přes kurtoazní popularitu či libertinské svádění až k degradaci na „erotické triky a kejkle“, jak je zmiňuje např. vypravěč L. F. Céline (1995: 205) při návštěvě bordelu (aby si „obnovil duši“ a mohl zpátky do práce). Ovidius (1969: 252) přitom své umění zakládá na trojici poměrně vznešených pilířů: (1) k čemu svou lásku upnout, (2) jak si ji získat a (3) jak zajistit její trvalost. Mimo zmíněnou tradici existuje přinejmenším od Héliodóra po romantismus tendence zohledňovat Eróta v souvislosti s milostnou odměnou za vítězství ve hrách neerotického charakteru (tj. závodech, soubojích...).<sup>91</sup> Fenomén hry souvisí také s dětstvím (viz i řecká etymologie hry jako „co patří dítěti“), s

---

<sup>88</sup> Srv. klasický Anakreontův fragment „...kostky, v něž *Erós hraje stále, jsou šílenství a hrůza*“ (in Stiebitz, 1981: 271), přičemž vrhání kostek souvisí v antice i s věštěním. Motiv života (nikoli Eróta) jako dítěte, které si hraje s kostkami, nalézáme výrazně ve filozofii Hérakleitově (s výkladem in Kratochvíl, 2006: 237–241).

<sup>89</sup> Vzhledem k erotice a tzv. *ars erotica* (tj. umění osobní iniciace do sexuality s důrazem na „pravdu“ slasti, typické pro Čínu, Japonsko, arabsko-muslimské společnosti či ještě Řím) se Evropa dle M. Foucaulta (1999: 68–69, 80–81) vydala zhruba od středověku vlivem rituálu „doznání“ spíše směrem k tzv. *scientia sexualis*, která právě zrodila moderní pojetí sexuality, založené na korespondenci naší zkušenosti s (diskurzivně předepsaným) věděním.

<sup>90</sup> Přihlédnout lze i k pasážím „V pravěku“ a „Poznej sám sebe“, kdy Ovidius mapuje zrod kosmické lásky z chaosu (viz původní nekulturnost Eróta) až ke kulturní (apollonské) možnosti svou lásku kultivovat (Ovidius, 1969: 295–297); příznačný je i úvod Ovidiovy následné terapeutické knihy *Jak léčit lásku* (1969: 337), v níž hájí „rozházný čin“, kde dříve byl „vášnivý pud“.

<sup>91</sup> V případě Héliodorových *Povídek aithiopských* (1924: 86–87) se v závodě osvědčuje zamilovaný Theagenes, aby přebíral cenu z rukou krásné Charikley, přičemž *Erós* je zmíněn jak v souvislosti s pořadatelem závodu, tak i jako okřídlený bůh, který zvyšuje sportovcovu výkonnost. Za příklad romantické tradice uvedu rytířský turnaj v *Ivanhoe* W. Scotta (1989: 66, 89), kdy odměnu předává tzv. královna krásy, sedící na cupidovském trůnu, a i samu vítěznou trofej zdobí motivy šípů a srdcí, vinoucí se jako jahodiny.

pravidly, která ji svým způsobem vydělují z absurdity světa (a svou manipulací s artefakty světa jej drammatizují), či se smyslem vznikajícím v sobě samotné.<sup>92</sup>

### 10.1 Herní plán Lorrisova *Románu o růži*

Lorrisův veršovaný *Román o růži* představuje kanonické dědictví Ovidiova milostného umění, zpracované v duchu 13. století. Ke scholastické ambici této doby patřilo syntetizovat vše, co se týká života (tj. i erotiku), do jediného celku. Vysoká míra stylizace Lorrisova textu pak vzhledem k erotice znamená pokus o její proměnu „v krásnou hru s ušlechtilými pravidly“, aby fungovala v sounáležitosti s křesťanskými i jinými ideály v rámci dvorské lásky (srv. Huizinga, 2010: 118). Architektura textu, jeho detailně zachycená a důsledně hierarchizovaná symetrie prostoru, postav i hodnot, umístěná navíc do snového bezčasí, takřka připomíná jakousi stolní hru. Hrací desku by vyplňovala především blahodárná zahrada, v níž by tančily dobré alegorické postavy (Veselost, Krása, Mládí...) včetně boha Lásky, zatímco její zeď by zvnějšku zdobily postavy-vlastnosti špatné.<sup>93</sup> Centrem této zahrady by poté byla tzv. Narcisova studánka, kde dojde k iniciaci našeho vypravěče-snílka do údelu milence a na jejíž dně (v odlescích tajemných krystalů) se mu poprvé zjeví centrální růže, onen mnohoznačný předmět jeho probuzené lásky (viz Lorris, 1977: 67–72). Sama růže se ale z mého pohledu nachází spíše mimo tento plán (či na jeho samém okraji), jak osvětlím závěrem. Bohu Lásky, určující postavě této hry (ač význam hry závisí až na tazích postavy snílka, tj. kohokoli z nás), jsou věnovány obšírné popisy nejen ve věci jeho vzhledu, ale i zbroje, kdy každý šíp má své jméno.<sup>94</sup> Scéna ostřelování snílka Amorem, následující zdvořile až poté, co snílek sám projeví své zalíbení v poupěti, připomíná výtvarný topos muk svatého Sebastiana (kdy každé z pěti ran náleží průměrně čtyřicet veršů) a Amorův triumf zpečetující podrobné milostné instrukce, příbuzné těm Ovidiovým.

<sup>92</sup> Za velká filozofická pojednání hry doporučuji fenomenologické dílo E. Finka *Hra jako symbol světa*, v němž chápe hru jako existenciální chování, které nás vyvazuje z čistě vnitřního zkoumání věcí, z dějin svých skutků i z díla svobody, což „prožíváme z rozkoší“ (1993: 251–253) či především přelomovou práci J. Huizingy *Homo ludens: o původu kultury ve hře*, dle níž i mýty a řeč vznikly z ducha hry, jež nás činí více než rozumnými (srv. 1971: 11–12), a řečeno s Deleuzem (2013: 296) se bůh v kontextu současné teologie opět do rámce (jazykové) hry navrácí.

<sup>93</sup> Dobrými postavami jsou konkrétně Zahálčivost (jež otevře našemu vypravěči zahradní branku), Kratochvil (stavitel a vlastník zahrady; srv. Lorris, 1977: 40), Veselost, Bůh Lásky, Krása, Bohatství, Štědrost, Upřímnost, Dvornost a Mládí (ibid.: 44–60). Špatnými jsou Zášť, Proradnost, Nepravost, Lakota, Chtivost, Truchlivost, Pokrytectví, Chudoba, Závist a Staroba (ibid.: 27–35).

<sup>94</sup> Oděn je Bůh Lásky do roucha a čelenky z květů a jiných ornamentů, obletován ptáčky (Lorris, 1977: 49). Jeho dva luky a deset šípů mu stráží pomocník jménem Sladký Hled. Pět zlatých šípů se jmenuje Krása, Prostota, Upřímnost, Družnost a Krásný Vzhled, pět hnusných: Pýcha, Zbabělost, Hanba, Zoufalství a Posedlost (ibid.: 49–51).

V naší hře tedy zbývá jediné: zmocnit se poupěte. První pokus však selže vinou různých ochránců,<sup>95</sup> napodruhé si snílek vyslouží, díky Venušině přimluvě, alespoň polibek, růže jsou však nakonec ohrazeny zdí a román končí milencovým nářkem – nedokončený (z důvodu autorovy smrti), jakoby *rozehrán*. Jistě, román se stal kanonickým až díky svému kontrastu vzhledem k slavnému pokračování J. de Meunga, který Lorrissův okouzlený idealismus obrátil do deziluzivní skepse předznamenávající ducha renesance (viz Huizinga, 2010: 124–125). Být dokončen a nezironizován, nejspíš by takové slávy nezískal. Růže by tvořila cíl herního plánu a snílci by se mohli střídat v hodů kostkou, jeden po druhém. Ale nestalo se tak a růže zůstává, poslušna předmětu touhy, s otiskem snílkova polibku za neprostupnou zdí.

## 10.2 Láska-válka mezi libertiny (C. de Laclos)

Na libertinských hrách v případě Laclosových *Nebezpečných známostí* se výrazně podílí slovník války. Svůdce Valmont se zpočátku čtvrté části výslovně srovnává s vojevůdci Turenem či Bedřichem, když popisuje své důvěrníci markýze de Merteuil i sebemenší „manévr“ v rámci „vítězného tažení“ do srdce paní prezidentové (viz 1999: 319). Oplátkou naivně očekává odměnu v podobě noci s markýzou, která se naopak rozhodne prodlužovat svou slast ze hry v podobě vršení překážek až do úplné katastrofy. Nejprve si žádá důkaz o tom, že Valmont nepodlehł v případě paní prezidentové („romantické“) lásce, jelikož to by bylo vzhledem k primátu hry neodpuštělné (tj. milovat mohou pouze oběti, s nimiž si přísně sofistikovaně hrajeme). Přelud lásky znemožňuje výhradní podřízenost pravidlům. Láska zatemňuje přirozenost, jíž markýza chápe deterministicky jako střídání „touhy“ a „zhnusení“ (ibid.: 331). Dopisy libertinů inscenují rozkoš ze zdolávání této přirozenosti. Když se Valmont rozhodne v zájmu hry obětovat i prezidentovou, ani tehdy mu markýza neustoupí – jeho srdce je podle ní stále mimo hru (ibid.: 360). To raději přistoupí na skutečnou „válku“, tj. nikoli se nadále spiklenecky hecovat k novým „tažením“, nýbrž se zničit navzájem (ibid.: 379). Výsledek: Valmont zabít v souboji, markýza znemožněna zveřejněním jeho dopisů (obojí přičiněním jejich oběti-Danceného). *Přelud* lásky roztrhne *pravdu* hry.

---

<sup>95</sup> Hrozebníka, Zlolaňníka, Studu, Bázně a Žárlivosti (Lorris, 1977: 105–106).

### 10.3 „I'll leave you“ (Beckettův *Konec hry*)

Hra znamená i divadlo, upozorňuje Beckettova aktovka *Konec hry*, dle Blooma (2000: 519) završení evropského literárního kánonu, a tedy zůstává pro nás oříškem, jak psát poté. V aktovce vystupují tři nemohoucí postavy – slepý a ochrnutý Hamm (celý čas uprostřed scény na křesle), jeho beznozí rodiče Nagg a Nell (většinou zalezlí v popelnících) – a čtvrtý pohyblivý Clov, Hammův služebník a adoptivní syn. Vše se odehrává, či spíše neodehrává v jediné místnosti. Beckett ve více méně absurdních a opakujících se konverzacích *pouze* recykluje všelijaká kulturně rétorická témata, včetně pauz mezi nimi. Dialogy neslouží ději, leč sobě samotným. Možná jde ještě víc o „jazykovou hru“ než o divadlo (byť formálně, popíráním jeho konvencí, s ním komunikuje; a možná se vše odehrává jen v hlavě Hamma, „Hamleta při posledním dechu“; srv. Bloom, 2000: 518). Všimnu si jednoho z jazykových fragmentů, a to „I'll leave you“ (opustím tě), které ústy Clova provází celou hru. Nemiluji tě, nechci tě políbit na rozloučenou, nechci ti podat ruku, rád bych tě zabil – I'll leave you (srv. Beckett, 1964: 14, 44). Z Hammových odpovědí: nemohu tě opustit, budeš sám a zemřeš, už teď smrdíš, řekni mi předtím něco ze srdce (ibid.: 33, 50). „I'll leave you“ – zní mi to erotičtěji, pokud zůstávám (případně odcházím jen, abych se zas vracel), než pouhé „I love you“ (třebaže tuto podobnost umožňuje až Beckettův anglický překlad z francouzštiny). Opustím tě, nechám tě sobě, tvé samomluvě. A Clov zůstává, připravený k odchodu a hledě na Hamma, i při pádu opony.

## 11. TOPOS

Eróta nelze přejít bez vědomí, jakou roli hrála v literatuře od antiky zhruba po Goetha rétorika a básnická topika (srv. Curtius, 1998: 73–74, 91). Básník, původně i přednášeč svého díla, je sice strháván „božským nadšením“, zároveň jeho tvorba odpovídá řemeslu podle daných pravidel a za nějakým praktickým účelem (ibid.: 163–164).<sup>96</sup> Kolizi básnického řemesla s Amorem bravurně předvádí Ovidius (1969: 27–30) v úvodu *Lásek*, když se chystá vážně a v područí Múz vyprávět o válkách, zatímco božský rošťák mu potají zkrátí sudé verše o stopu a nakonec ho střelí do srdce, aby ho tak zotročil pro námět milostný. Na druhou stranu musíme být

---

<sup>96</sup> Viz klasická Aristotelova *Poetika* (1993: 9), kladoucí důraz na básnictví jako nápodobu (mimesis) s očistným dopadem na posluchače (katharsis), nebo zřetelněji Horatiova *Ars Poetica* (2002: 27, 31, 47) dávající nesčetné praktických rad, jak si počínat při tvorbě básnického díla s ohledem na divácký/posluchačský úspěch.

při takových manévrech ostražití, vždyť i sám pojem *nevyslovitelného* představuje odvěký topos (viz Curtius, 1998: 177). V jistém smyslu se dokonce celá má práce rovná vršení erotických topů a jejich variací, rétoricky se odvolávajíc na „nevyslovitelnou“ afektivitu, jménem níž se simultánně hroutí (nejsem o nic bezmocnější než Ovidius).<sup>97</sup> Jestliže jsem se však rozhodl zpracovat jednotlivé aspekty této topiky coby svá puncta, pak Erótem jako topem nyní rozumím výlučně jeho určitý propad do formálnosti vzhledem k ideologii textu. Příkladem takové formalizace může být Balzacova zmínka o kolonialistovi Matifatovi z románu *Ztracené iluze*, který je nařčen za své počínání vůči milence, že „nemá srdce v těle“, přitom jeho záletné dopisy přetékají něžnostkami typu „o malinkatém Amorkovi“ (Balzac, 1963: 349–350).<sup>98</sup> Amor zde naprosto opouští sféru božství, touhy, osudného zásahu atd. a stává se frází, konvencí. „*Když ti člověk z Humeau přijde dát vytisknout oznámení k sňatku a když mu je vytiskneš bez Amora s girlandami, bude si připadat, jako kdyby se neoženil*,“ píše Balzac jinde (ibid.: 17–18).

Z moderní terminologie, předpokládající originalitu uměleckých děl, by se dal v této souvislosti nadnést také pojem kýč. Například Eco (1995: 143) ho spojuje s principem masové kultury, v kontrastu s tzv. avantgardou, obojí přitom „kutilsky“ tyje z odpadků toho druhého. Zatímco avantgarda (v obecném, nikoli historickém smyslu) se konfrontuje s kýčem novými (chtělo by se říci „autentickými“) objevy a vynálezy, kýč přejímá z avantgardy pouze prostředky k dosažení zaručeného emočního efektu (ibid.: 83–87). I vzhledem ke spojení Amora s významem lásky samotné (jíž dodává božský rozměr) bych se nebál odhadnout jeho světově nejrozšířenější výskyt v podobě „kýče kýčů“. „*Omnia vincit Amor; et nos cedamus Amori*“<sup>99</sup> není jen postojem raného Vergilia (1998: 102), nýbrž (ač v posunutých významech) i výrazem k němu vstřícného křesťanství, ale i jiných náboženství,<sup>100</sup> ba také sekulárního humanizmu včetně jeho

<sup>97</sup> Z Barthesových milostných figur se topu nevyslovitelného blíží sokratovská figura „atopos“ (vycházející z původnosti vztahu, v němž se milovaný zvláště pro svou „ohromující nevinnost“ vymyká jakémukoli označení) a „nepoznatelné“ (spočívající v paradoxnosti dojmu, jak velice milovaného znám, a nemožnosti ho zcela proniknout, což vybízí k doslova „náboženskému“ zakoušení této matnosti druhého jako zjevné a pravdivé; srv. Barthes, 2007: 53–55, 165–166).

<sup>98</sup> A netřeba ani opouštět staré Řecko; i např. u Dionýsa Chalka čteme zlomek, že Erótem jati jsme při určování pravidel jakési stolní hry (tj. Erós-bůh je formalizován v souvislosti se svou institucionalizací; Stiebitz, 1981: 122).

<sup>99</sup> „*Amor (Láska) nade vším vládne, i my se poddejme lásce.*“

<sup>100</sup> Viz slavná pasáž o lásce nade vše (ve významu „agapé“; srv. kapitola „X. Křesťanství“) z 1. listu Janova 4,8–11: „...*Bůh je láska. V tom se ukázala Boží láska k nám, že Bůh poslal na svět svého jediného Syna, abychom skrze něho měli život. V tom je láska: ne že my jsme si zamilovali Boha, ale že on si zamiloval nás a poslal svého Syna jako obět smíření za naše hříchy. Milování, jestliže Bůh nás tak miloval, i my se máme navzájem milovat.*“ Anebo z 1. Korintským 13,7–8: „*Ať se děje cokoliv, láska vydrží, láska věří, láska má naději, láska vytrvá. Láska nikdy nezanikne.*“

devalvace romantizmu na romantiku např. v komerčním filmovém průmyslu. V rovině studia jde samozřejmě o zásadně odlišné koncepce lásky, pro zplošťující metody kýče se zde však otvírá rozlehlé (takřka *univerzální*)<sup>101</sup> rezonanční pole, v němž je jeho efekt zaručen. Z důvodu zaměření své práce na literární kánon pominu zajímavou otázku kýče a puncta (coby *efektu* předem nepředvídatelného) a naopak předestřu pár momentů, kdy je Erotův topos či až kýč – coby anachronický odpadek – recyklován prací estetické cizosti.

### 11.1 Svatební dort Flaubertovy *Paní Bovaryové*

Skandální Flaubertův debut lze s Girardem (1998: 14) nahlížet jako příběh vzniku, vzestupu a pádu hrdinčiny zprostředkované touhy, která navíc zavdala jméno pro tzv. bovaryzmus coby psychologický trend niterně se konstruovat skrze vnější model. V tom smyslu by se dalo hovořit o topech romantické literatury, jejichž působení Emu Bovaryovou formuje. Nejsou to nicméně romantické představy, mj. vedoucí k dvojnásobnému cizoložství, co Emu zlikviduje,<sup>102</sup> jako spíše zlehčování jejich reálných ekonomických důsledků (srv. Flaubert, 1966: 271). Nesouladnost představ a ekonomické situace vyplývá rovněž z jejího statutu ženy (coby nesvobodné; srv. *ibid.*: 82–83) a dcery statkáře. Ema se ve svých představách částečně zklame (když v milenectví shledá „všechny plochosti manželství“; *ibid.*: 252).<sup>103</sup> Nepřistoupí však na *blahosklonnost* reality oproštěné od svých preludů (čili zaprvé se děsí myšlenky mužovy převahy, jakmile by jí odpustil, zadruhé se odmítá sklonit k prostituci, to by raději „všechny mužské zdrtila

---

Z jiných náboženství zmíním islámskou podmínku lásky k Alláhu („Walayah“), jenž ji láskou oplácí a pozvedává z hříchů (srv. *korán*, súra 3,31), buddhistické učení o „neotřesitelném osvobození srdce“ od utrpení v podobě *Čtyř ušlechtilých pravd* a *Ušlechtilé osmičlenné stezky* (Nyánatiloka, 2010: 112) či staroindický závěr Mahábháraty, kdy král Judhištira odmítá vstoupit do ráje, aniž by zde musel zanechat potulného psa (viz Miltner, 1988: 364).

<sup>101</sup> Ve smyslu lásky navázané na reprodukci. Nedozírnou šíří *ozvěn* oplývají i křídla, srdce či zranění až k smrti. „Žádný kýč není dost hanebný,“ slovy Meyrinkova Charouska (1993: 147), „aby nevylákal slzy z očí davu až do morku proľhanému, aby jej nezasáhl do srdce! Myslíte, že by už dávno nebyla veškerá divadla vyhlazena ohněm a mečem, kdyby tomu tak nebylo? Podle sentimentality poznáte darebáka. Tisíce chudáků může pojit hlad, to nezapláče nikdo, ale když nějaký takový našminkovaný moula převlečený za venkovského balíka vyleze na jeviště a začne kroutit očima, brečí všichni jako tuleni.“

<sup>102</sup> Ostatně je to Karel a nikoli Ema, kdo první projeví sklony k nevěře (Flaubert, 1966: 23–24).

<sup>103</sup> V případě milence Leona za to může přepjatost jejich očekávání vzhledem k jeho v principu *měšťácké* (spíše než romantické) povaze (viz Flaubert, 1966: 251–252). Druhý milenec Rudolf představuje řekněme libertina, který nejprve zneužil jejich romantických představ pro své povyražení a nakonec ji zradil (srv. *ibid.*: 116–117, 176–178). Mimochodem i v jeho případě se objevuje vyprázdňený topos Amora v podobě rčení na razítku, kterým zapečetí dopis na rozloučenou, a totiž „Amor nel cor“ (S láskou v srdci).

napadrt“, zatřetí se ale nedočká pomoci od milenců, vždyť „žádost o peníze je ze všech vichřic, které zavalují lásku, nejmrazivější a nejzhooubnější“; *ibid.*: 264, 263, 269).<sup>104</sup>

Manželství může být ve vztahu k Erótu jak jeho stvrzením a naplněním (viz „13.1 Pudová idyla ve vztahu Dafnida a Chloé“), nejčastěji je s ním ovšem v napětí coby s každou formou institucionalizace. Manželství u Flauberta je de facto ekonomická transakce, kdy dohoda probíhá mezi potenciálním manželem a otcem potenciální manželky (třebaže s přihlédnutím k dceřině souhlasu, nějaké výrazné erotické soužití však sňatku nepředchází; viz Flaubert, 1966: 28–29). Sňatek pro Emu znamená jiný způsob života, lásku ale nikoli (*ibid.*: 37). Vyprázdnění všeho, co Ema od lásky (na základě četby) očekává, proto spatřuji na vršku svatebního dortu v podobě amórka na čokoládové houpačce prorostlé růžemi (*ibid.*: 32). Na druhou stranu Emin romantický Erós, jak v něj uvěřila, ji ještě při poslední schůzce s milencem ozáří „zlatý šípem“ posledního paprsku před soumrakem<sup>105</sup> a není divu, když po její smrti zahlédne čerstvý vdovec na tváři tohoto milence „něco z ní“ (*ibid.*: 268, 300)...

## 11.2 Valentýnka v Dickensově *Kronice Pickwickova klubu*

Nejen manželství, ale i sám akt vyznání lásky může podléhat výrazné formalizaci, jak o tom svědčí tradice valentýnských pohlednic, obzvláště populárních ve viktoriánské Anglii 19. století. Na jedné straně se milující chytá každé příležitosti, jak osvědčit svou lásku, tedy i Valentýnský svátek umožňuje její atopický vznět, zároveň ale vše nám vzájemné (svátky, instituce, jazyk sám...) podléhá propadu do své karikatury, není-li stále znovu oživováno (tj. redefinováno) z hlediska naší osobní zkušenosti.<sup>106</sup> Zhruba takto se to podle mě má ve vztahu k neskutečně bohaté galerii Dickensových měšťáků s lidovým sluhou Samem Wellerem, jehož přítomnost Dickensovu (původně novinářskou) *Kroniku Pickwickova klubu* proslavila a dala jí

<sup>104</sup> A teprve v mrákotách umírání smí zakusit milostnou přízeň k manželovi a svůj nejhoroucnější polibek vtiskne odevzdaně na tělo Spasitele (viz Flaubert, 1966: 274, 279). Román však nebyl vnímán jako konverze (od touhy k její pravdě-smrti), jak ho čte R. Girard, nýbrž šokoval svou netečnou necitelností, přirovnáván až k matematice (Flaubert psal z odporu ke skutečnosti a realizmu, průměrnost zároveň povznesl skrze svůj vznešený styl z odporu k „živé ideálnosti románu“). Zola jeho napětí vystihuje slovy, že na jedné straně byl měšťák, dokonce jeden z nejvznešenějších, v skrytu své práce však šel měšťákům po krku coby „opravdový nihilista“, který by nenapsal jedinou stránku, kde by se neprorýl až k naší nicotě (k dobové recepci *Paní Bovaryové* srv. Bourdieu, 2010: 128+).

<sup>105</sup> Tohoto „věčného strašáka rodinného života, zákeřnou bludičku, sirénu, stvůru jakousi, která má sídlo v propastných hlubinách lásky“, jak ji působivě charakterizuje anonymní pohoršlivý dopis (Flaubert, 1966: 251).

<sup>106</sup> S letným přitakáním koncepcím filozofie G. Deleuze a F. Guattariho (filozofie jako „tvoření pojmů“ s důrazem na její událostní rozměr; více viz 2001a: 10+) či R. Rortyho (filozofie jako „kulturní politika“ intervenující ve prospěch sociální praxe, viz 2007: 9–10).

ten správný humoristický náboj. Sam Weller působí mezi ostatními skoro jak „tělo mezi kostýmy“ coby Dickensův nástroj k jejich laskavé ironizaci. Na jeho valentýnskou epizodu z 33. kapitoly se nyní podívejme blíže.

Sam se velmi prozaicky zakouká do jisté služebné Márinky již dříve, před Vánocemi (když své přímočaré lichotky přičítá hlasu „přírody“; Dickens, 1961: 360).<sup>107</sup> Výloha s valentinskými pohlednicemi se mu proto později naskytne coby šance, jak ujistit Márinku o své lásce. Komičnost nastává, když Dickensův vypravěč náhle zaujímá wellerovskou optiku při popisu zmíněné valentinky. Milence na jejím obrázku líčí jako dva moderně oděné lidožrouty, opékající si nad veselým ohýnkem dvě lidská srdce „sešpejlená k sobě šípem“, a Amora coby nesporně neslušného mladíka, ošaceného jen dvěma křidélky, který dohlíží na jejich pečení, zatímco v pozadí se tyčí věže kostela (ibid.: 449). Další zdroj humoru skýtá následná Wellerova snaha dodržet konvence při tvorbě milostného psaní vrcholící falešným podpisem „Pickwick“. Weller, zdá se, formální stránce topu nerozumí, přesto jej užije v zájmu své vlastní (prostomyslně nevzdělané) srozumitelnosti, jejíž konfrontační hledisko je ve vztahu ke sféře provinční kultury a *vzdělanosti* pro Dickense obecně určující. Je to Weller, kdo se nakonec šťastně ožení s Márinkou (tj. dá topu lásky nový obsah), zatímco jeho pán – výkvět Dickensova měšťanstva – má celý román co dělat, aby se vymanil z uhánění do stavu manželského ze strany zoufalé vdovy Bardellové, potažmo monstrózní právnické mašinerie, jíž spustí jediné malé nedorozumění.<sup>108</sup>

### 11.3 Kupidovská *slepnoucí* topika u Shakespeara

Kupido u Shakespeara je jedno z témat, která zde pouze nadhazují, přitom by se o nich zlehka daly psát samostatné diplomové práce. Především chci však na jeho příkladech zkratkovitě ukázat, v jaké úplnosti se erotická topika může objevit mimo svůj antický kontext; Shakespeare navíc není ani jediný, ani poslední, v jehož dílech zažívá svou renesanci.<sup>109</sup> Shakespearův odkaz

---

<sup>107</sup> A když se za odchodu Sam vrací dolů pro klobouk a Márinka mu ho se svícem a na kolenou pomáhá hledat, až ji Sam nakonec při jeho slavnostním nálezu dvakrát políbí, jde o jednu z nejrozkošnějších milostných scén v celém románu (srv. Dickens, 1961: 361–361).

<sup>108</sup> Viz XII. kapitola: Pan Pickwick připravuje bytnou Bardellovou na příchod sluhy, což si ona mylně vyloží jako návrh k sňatku a nakonec mu omdlí blahem v náručí, když do místnosti jak na potvoru vstoupí jeho přítel i její syn. Tento moment se pak stane základem jejího trestního oznámení pro „nedodržení manželského slibu“, které najatá právní kancelář Dodson a Fogg dotáhne až do krajnosti, včetně Pickwickova věznění (Dickens, 1961: 166–168, 256).

<sup>109</sup> Totéž bych zvládl doložit i např. u J. W. Goetha, v jehož odkazu nalezneme jak mnoho milostné lyriky s typicky erotickými motivy (dokonce jeho *Římské elegie* byly původně publikovány pod názvem *Erotica Romana*!), osudnou tragičnost v případě *Utrpení mladého Werthera* či velkou konfrontaci s Erótem potažmo antikou v jeho majstrštyku



zahrnuje zhruba třicet osm her (tendenčně dělených na historické hry, tragédie a komedie, případně romance) a několik básnických projektů (mj. sonety), přičemž láska ve všech svých podobách tvoří takřka hnací motor celého díla. Shakespeare (v citacích dále jako „Sh.“) není jen jedním z kanonických vrcholů literatury,<sup>110</sup> ale i jeden ze zakladatelů, totiž z výrazných obohacitelů moderní angličtiny (absorbováním stovek nových výrazů z latiny, řečtiny a dalších jazyků). Antický Kupido v této souvislosti prosakuje do Shakespearovy milostné rétoriky zhruba v polovině jeho her, a to ve značně různých variacích.

Mnohé již známe: Kupido jako okřídlené dítko s lukem a šípy si podmaní každého (viz uskutečnění této předtuchy v průběhu komedie *Marná lásky snaha*, když šlechtici navzdory svému předsevzetí neodolají kouzlu žen a ve finále jen musejí prokázat svou lásku roční věrností, zatímco neblaze se naplní žádost Othellova, ať je zavržen, pokud ho kdy Kupid oslepí smyslností, že by ztratil schopnost úsudku a pro „zábavu“ zanedbával práci; srv. Sh., 2003b: 43), milenci nalézají v bohu lásky své útočiště (viz Romeova beznaděj ve vztahu k Rosalindě – „šíp mi křídla pochroumal“, a tak „padám hloub a hloub“ – tišící se vzhledem k Julii, když mu „křídla lásky“ umožní přeletět zeď; či Helenin předčasný nářek v komedii *Konec dobrý, všechno dobré*, že Láska není bohem, přeje-li jen párům sobě rovným, viz Sh., 2007: 41, 63; 2000a: 34),<sup>111</sup> oklamání poznávají jeho moc až k úplnému zešílení (viz ubohý sluha Malvolio z *Večera tříkrálového*, který se nachytá na žertovné psaní, v němž jiní zneužijí Amorův odkaz k předstírání hraběčiny lásky k němu, čemuž on uvěří a vlivem střetu svých milostných očekávání s nepochopitelnou realitou nakonec ztratí rozum; viz Sh., 2008b: 75, 153). Kupido se snadno vyskytne v běžné průpovídce či popisu (viz dva Kupidové coby kozlíky na krbu v Imogenině pokoji, když se Joachim touto znalostí snaží dokázat její domnělou nevěru ve hře *Cymbelín*; Sh., 2008a: 49), málokdy však samoúčelně.<sup>112</sup> Květina hýbající dějem *Snu čarovné noci* vděčí za svou

---

*Faust* (libertinský, božský i kosmický Erós se objevuje zvláště v souvislosti s ideálem Heleny aneb „věčného ženství“, v němž Goethe zároveň překračuje antiku vstříc subjektivizujícímu duchu své současnosti; srv. Forkyas alias Mefistofeles: „*Konec vašim báchorkám. Starý Olymp v trosky klesá, nechte bohů, jsou ti tam. Nikdo vám už nerozumí, nám se vyšších darů chce, jen ať ze srdce to šumí, co má chytit za srdce!*“; 2008: 132, 407, 443, 461–462).

<sup>110</sup> Pro H. Blooma (2000: 15, 56+), z jehož pojetí kánonu jsem vyšel, znamená Shakespeare dokonce samotný střed kánonu, bez nadsázky nepřekonatelný ani v budoucnosti.

<sup>111</sup> Helenin závěrečný úspěch přitom nepůsobí příliš přesvědčivě. Pomínu-li otázku, proč je svému ukrutníkovi tak vytrvale věrná, nevěřím mu upřímnost náhlého citového obratu o 180°. V *Troilovi a Kressidě* pak milenec prosí milenci strýce, aby Amorovi „oškubal křídla“ a na nich ho odnesl za Kressidou; komicky se vyskytne i topická předzvěst zničujícího Kupida ústy Heleny Trojské (Sh., 2002: 103, 98).

<sup>112</sup> Viz škádlivé průpovídky mezi Beatricí a Benedikem v komedii *Mnoho povyku pro nic* subverzivně předznamenávající jejich manželství a s obdobnou (rétorickou) manýrou se Kupid objeví také v *Bouři*, *Kupci benátském*, *Periklu*, *Veselých paničkách windsorských* či *Zimní pohádce*.

magičnost Kupidově šípu (2010: 40). Epizodně Kupido vystoupí v *Timonu Athénském* uváděje k němu pětici smyslů (Sh., 2006b: 26; postavou Erota v *Antoniu a Kleopatře* se zabývá v samostatné kapitole 12.2). V aluzích natrefíme i na topos Kupidova průvodu (Sh., 2002: 104) či na jeho vztah k matce, jejíž zraněný cit je nejlépe vyjádřen v poemě *Venuše a Adónis* (kdy jestliže ona je zraněna láskou, pak bezcitný Adónis je nakonec zabít rohem kance; srv. Sh., 2011a: 67). K nahlédnutí též doporučuji římsky laděné sonety číslo 153 a 154 zabývající se Kupidem, který usnul a nymfy jej okradly o oheň, aby se jej marně pokusily uhasit (Sh., 1970: 153–154).

Co bych závěrem zmínil jako motiv přesahující rovinu topiky, to by v Shakespearově případě byla Kupidova slepota. Není to jeho oheň, co oslepuje své oběti, nýbrž on sám je opakovaně slepý, čili „láska sama je slepá“. Tak ji spatřují zvláště ti, kdo mají bystrý zrak, ovšem temné srdce (například král Lear, který ukřivdil svému srdci-Kordelii; Sh., 2009: 166).<sup>113</sup> Ze strany milujících jde o slepotu, skrze niž vidím, zatímco ti, kdo si myslí, že vidí, jsou mnohdy slepí („střelou“ prvního pohledu lze přitom podnítit k lásce;<sup>114</sup> viz Sh., 2011b: 108–111, 142). Lásce tak nejvíc sluší noc (kdy milovaný budiž jejím světlem, a – slovy Julie – až zemřu, rozpyl ho po nebi jak hvězdný prach, že celý svět si zamiluje noc a přestane se kořit pompě slunce; srv. Sh. 2007: 105–107). Svou sondu uzavřu námluvami z konce *Jindřicha V.*, kdy v bojích proslavenému anglickému králi již zbývá jediné: dobýt (tj. okouzlit duchem lásky) srdce francouzské princezny. Oba si sice skoro nerozumějí (řeč jednoho *nevidí* řeč druhého), leč právě tohle úsměvné nerozumění zažehne vzájemnou blízkost (srv. Sh., 2003a: 119–125).

#### 11.4 Erós ve výčtech

Topickou metodou lidského myšlení vůbec je tzv. výčet, ať už „utopický“ (tj. zřetelný ve vztahu k řádu, dle něhož je ustaven) či posléze „heterotopický“ (zneklidňující ztrátou tohoto

---

<sup>113</sup> Fenoménem „temnoty srdce“ u Shakespeara se více zabývá O. M. Høystad (2011: 192–204) v souvislosti se zrodem moderního („realistického“) člověka, montaignovskou skepsí či později filozofií F. Nietzsche. Úsměvněji nás žádá Benedik v *Mnoho povyku pro nic*, aby byl pověšen jak slepý Kupid nad vchod nevěstince, s očima vydloubnutýma brkem veršotepců, kdyby měl *nedej bože* raději ženu víc než jídlo a pití (v závěru ovšem šibalsky otočí s tím, že „člověk je vrtkáva věc“; Sh. 2000b: 23, 154)

<sup>114</sup> Oblíbený motiv očí, vystřelujících šípy (jak „paprsky“) ze srdce do terče jiných očí, aby skrze ně pronikly do jiného srdce, se v předchozí tradici objevuje např. ve vlivném Castiglionově *Dvořanovi* (1978: 259).

řádu),<sup>115</sup> anebo rovnou asociační (ustaven nahodilostí, jak jej teoreticky umožnil Freudův objev nevědomí). Utopickým případem je zajisté Erótova přítomnost v řadě s dalšími Olympany např. v Goetheově *Faustu* (2008: 461), když sbor při chvalozpěvu na Herma vyčítá bohy, které Hermes obelstil, tj. Poseidonovi vzal trojzubec, Areovi meč, Foibovi šípy a luk, Héfaištovi kleště, Diovi téměř blesk, Erótovi nastavil nohu a Kypridu připravil o pás. Stačí trochu znát antickou tradici a o logice daného výčtu nelze mít pochyb. Když se Amor objeví v Balzacových *Ztracených iluzích* (1963: 17) po boku Hymenů, rámců s maskami pro divadelní plakáty či kostlivců, kteří tvoří „nadzdvihávající své náhrobní kameny velká V nebo M“, díky situaci víme, že jde o výčet tiskařských vinět, nicméně k úplnému porozumění výčtu jsme již závislí na skoro dvě stě let staré tiskařské praxi (tj. je-li kostlivec obrázkem na parte, co znamená velké „V nebo M“? A Amor se užíval, jak je oznámeno později, na sňatková oznámení, anebo i jindy?).

Vůči realistickému psaní se takovéto otázky nabízejí, jak se ovšem ptát vzhledem k výčtu z *Louskáčka a Myšího krále* od fantasy E. T. A. Hoffmanna (1964: 37)? Kupidové zde pochodují po boku zahradníků, Tyroláčků, Tunguzů, holičů, Harlekýnů, lvů, tygrů, kočkodanů či opic. Zdánlivou útěchu skýtá fakt, že jde jen o hračky, ale (útěchu přebíjí úděs) o hračky živé, táhnoucí do bitvy. Jde o logiku dětského blouznění, jak se domnívají příbuzní Marušky, jíž dané hračky patří? Ale jak si vysvětlit závěrečný příchod skutečného Louskáčka, okamžitý sňatek s ním a odjezd do takřka pohádkového království? (srv. *ibid.*: 102–108) Logika řádu mizí, výčet zůstává a *škodolibě se směje* (nadto bych upozornil na dosud netušenou devalvací motivu hry, tentokrát v podobě Kupidů-hraček napospas rozmaru dítěte).

## 12. JMÉNO

Specifické rétorické kategorii vlastního jména věnuji samostatnou kapitolu již jen proto, že kdybych měl nedejbůh důvod vyjádřit Eróta v názvu své práce jedinou definicí, pak by jí právě „jméno“ bylo blíže než cokoli jiného („řecký bůh lásky“, „životní pud“ atp.). Jméno zakoušené R. Barthesem (1997: 235) jako střed literárního zájmu. Na jedné straně jméno-symbol, otvírající mnohost smyslů (viz erotická konkretizace jména, čili božské jméno se tříští v rozkvětu jména milovaného), zároveň jméno-subjekt (jméno Eróta samotného), „prázdnota, proplétaná ustavičně

---

<sup>115</sup> Srv. Foucault (2007: 3), který v téže předmluvě *Slov a věcí* objasňuje svůj archeologický zájem právě o tyto (myšlenkové) řády ve smyslu neuvědomovaných předpokladů našeho poznávání věcí.

transformovanou řečí“ (ibid.: 234, 250). Z hlediska čtení-touhy, jak je Barthes (1997: 259) v témže textu zastává, se zaměřím výlučně na jméno Erós (Kupid, Amor) a jeho proměny coby symptomy jeho explicitního přežívání. Připoutanost „prázdného“ Eróta k matérii písmen ho totiž zachovává v paměti i ve zcela neerotických kontextech.

## 12.1 Novalisův Erós v kalichu modrého květu

Kryptické podoby nabývá Erós v pohádce, která tvoří zamýšlený střed Novalisova nedokončeného románu *Modrý květ* (viz Novalis, 1940: 201). Sice zde rozeznáváme některé z jeho typických atributů jako křídla, luk a šíp, spojitost s láskou atp., rovněž je ale Erós výrazně *redefinován* vzhledem ke své podmíněnosti Novalisovu osobnímu mýtu, vycházejícího ze smrti milované Žofie, potažmo víry v návrat věčné a absolutní lásky symbolizované modrým květem. V pohádce vyprávěné básníkem Klingsorem (tj. Goethem?)<sup>116</sup> Erós nabude několika různých podob od kojence přes krásného jinocha a zase nazpět k šibalskému chlapcovi, jednou křídla má, jednou nemá (když mu je nůžkami uřízne Perseus; ibid: 153); zcela bezprecedentní je pak jeho rodina: chůva Ginnistan (měníc se v jeho matku i svůdkyni), „soukojenkyně“ Báje, Žofie (též chvílemi zaměňována s matkou) a nakonec družka Freya. Erós odívá zlatý řetěz vinoucí se mu od prsou až ke dnu moře, anebo se objeví právě v kalichu modrého květu, „naklání se nad krásnou spící dívkou, která ho pevně objímala“ (ibid.: 157, 142). Aniž bych zde chtěl rozvádět příběh pohádky, tj. zvláště jeho interpretace, které ho teprve mohou učinit srozumitelným,<sup>117</sup> jde mi naopak o vypíchnutí té Erótovy kryptičnosti. Jméno Erós zde stojí navenek rozeprté jako most mezi klasickou tradicí a hieroglyfy osobní mytologie.

---

<sup>116</sup> Goetha lze pokládat za Novalisova zasvětitelce do tajů poezie, a proto i za vzor pro postavu Klingsora. *Modrý květ* byl dokonce míněn jako duchovní překonání Goethova Vítězství Meistra, žel zůstalo u torza (srv. Novalis, 1940: 11).

<sup>117</sup> Pro ilustraci: Novalisova pohádka bývá vykládána jako mýtus prosycený dobovou přírodní filozofií (magnetizmem, galvanizmem atd.), kdy např. Erós odkazuje k idejím lásky v díle Spinozy či Zinzendorfa, jeho matka znamená „srdce“ a otec „smyslnost“, jeho podlehnutí Ginnistan může znázorňovat změkčilou etapu římské církve a jeho sňatek s Freyrou „sloučení severu a jihu“ (srv. Novalis, 1940: 201–203). Z teoretiků, jimiž se zabývám v této práci, se věnoval ohnivě kosmogonickému pozadí Novalisova díla G. Bachelard (1994: 43–47), když v kapitole „Novalisův komplex“ ve své *Psychoanalýze ohně* zdůrazňuje básníkovu pnutí pronikat do nitra věcí skrze vnitřní teplo, zatímco světlo si v jeho podání leda „pohrává a skotačí na povrchu věcí“ (a modrý květ je pod povrchem červený...).

## 12.2 Eros jako vojevůdcův druh v Shakespearově *Antoniovi a Kleopatře*

Ve zmíněném historickém dramatu se jméno Eros již zcela osvobozuje od tradičních atributů, neboť jde výlučně o epizodní postavu z Antoniovy družiny.<sup>118</sup> Eros, k Antoniovi ve vztahu přátelském (filia), svého pána obléká do brnění a nakonec i svléká, vyzýván, aby ho zavraždil (viz Shakespeare, 2006a: 154–157, 178–181). Zbledlý Eros raději probodne sám sebe. V jiné scéně slouží jako smířitel rozhádaných milenců, ojediněle se ocitá mimo okruh pána v hovoru s druhem Enobarbem, který později dezertuje (viz *ibid.*: 128–131, 111, 159). Zdá se zbytečné hledat v jeho postavě jakýkoli explicitní vztah k řeckému Erótovi-bohu. Shakespeare zde přejímá jméno Eros coby jedno z běžných římských jmen a nic víc jím neříká. Také člověk mé doby se musí na internetu proklikávat k antickému Erótovi skrze množství odkazů s italskou popovou hvězdičkou Erotem Ramazzottim.

## 12.3 Od jmen k písmenům

Řecky Erós, latinsky Amor či Cupid, česky Mílek. Spíše než k etymologiím se nyní obrátím k dědictví těchto jmen, a to na principu podobnosti až mimo hranice „dědických linií“ (jelikož jazyk je v mém pojetí především psycho-materiální „problém“, spíše než nějaký výsostně myšlenkový systém sloužící k pojmenování věcí; i ryze materiální, nahodilá podobnost může vést k emočnímu dopadu, ba slovo-myšlenka je svou písemnou povahou předurčeno a bez ní je nemožné). Jestliže z Eróta přežívá v běžném povědomí zvláště označení „erotika“ (a to navíc ve významu pornografie, viz kapitola 14.1), Amor se přes latinu *zahníždil* ve velkých románských jazycích (tj. ve Francouzštině, Italštině, Španělštině, Portugalštině či Katalánštině) ve významu lásky. Je „ledabylé a lhostejné“ dát psovi jméno Amor, domnívá se otec Tristrama Shandyho (Sterne, 1971: 51). Ohledně podobnosti se např. láska ve francouzštině (*l'amour*) dostává do přímého vztahu se smrtí (*la mort*).<sup>119</sup> V témže jazyce se Erós překrývá s hrdinou (*l'héros*) či

---

<sup>118</sup> Ostatně bůh lásky se v Shakespearových textech objevuje zpravidla se jménem Cupid, výjimečně Amor, a nikoli Erós (viz kapitola 11.3). A jeho osudové řádění, které však nyní přehlížím, zde zajisté probíhá především mezi Antoniem a Kleopatrou, viz i Hilského označení této hry jako „nejerotičtější“ ze Shakespearových her. Topicky jsou zde navíc ke Cupidům přirovnání dva Kleopatřini ovívači, která je „krásnější než obraz nebeské Venuše“ (Shakespeare, 2006: 62–63).

<sup>119</sup> Viz Stendhalovo anonymní čtyřverší v úvodu jedné z kapitol románu *Červený a černý* (2012: 89): „*Amour en latin fait amor; / Or donc provient d'amour la mort, / Et, par avant, soulcy qui mord, / Deuil, plour, pièges, forfaits,*

nulou (le zéro), jak toho posměšně využívá např. A. Rimbaud (1924: 47) v nepřeložitelné slovní hříčce: „*Thiers et Picard sont des Éros*” v básni *Chante de guerre parisienne* („Válečný zpěv pařížský“). Sémantický posun nastává, jakmile čtenář naráží na výrazy bez explicitní vazby na Eróta-Amora-Kupida, a přece si uvědomuje jeho přítomnost: Amorité, amok, Erös (maďarsky silný), epos, eroze, neurosa, cupitat, kupit, kupovat, kupodivu, kupředu, křída, šít, luka...

### 13. PUD

Dosud vlivná rehabilitace Eróta se odehrála v první půli 20. století na poli psychoanalýzy. Lékař S. Freud (srv. 1999: 180+) se snažil vyvinout novou terapeutickou metodu spočívající v rozeznání a zpracování obsahů vytěsněných z pacientova vědomí. Vzhledem k dosavadní neexistenci učení o pudech se Freud (1999: 185–188, 211) nejprve zaměřoval na konflikt mezi sexuálními pudy (upřeny k vnějším objektům) a pudy sebezáchovy (pudy Já), což posléze rozšířil na učení o protichůdnosti pudů života (Eros, syntéza předchozích pudů; co spojuje) a pudů smrti (Thanatos; co rozděluje).<sup>120</sup> Sáhnutím k platónskému označení „Eros“ odkazuje jak na „dokonalou“ shodnost s psychoanalytickým libidem (coby sexuální dynamikou), tak na zlehčení obsahu jinak dobově pobuřujícího (tj. hovořit o lásce jako o sexuálních pudech, třebaže – i s ohledem na teorii evoluce – se rázem sféra pudů stává tím *nejhlubším v člověku*; srv. *ibid.*: 78–79). Pud lze přitom definovat, nijak nevznešeně, jako „živým organismům vlastní nutkání k obnovení nějakého dřívějšího stavu“ (*ibid.*: 32). Freudovská dialektika jako by nacházela svou syntézu v Bataillově teorii erotizmu, kdy skrze transgrese v oblastech smrti i sexu zakoušíme kontinuitu bytí, dřívějšího i budoucího. Pozitivněji – s marxistickými konotacemi – vnímá vztah Eróta a práce (potažmo civilizace) filozof H. Marcuse (srv. 1956: 124–126, 197–221), když demaskuje Freudovo ahistorické pojetí tohoto vztahu („dějiny člověka jsou nutně dějinami utlačování jeho instinktů“) a vkládá důvěru v nerepresivní společnost založenou na „neodcizené libidózní práci“.<sup>121</sup> V kontrastu k Freudovi a Bataillovi, který pojímá práci jako spíše „potlačení“ (kontinuálního) bytí, se zde dotýkáme ambice ztotožnit se s prací skrze Eróta.

---

remords.“ (bezmocně přebásněno O. Levým: „*Láska, toť latinsky je amor, a z lásky pochází též mor a všechna starost, která moří, smutek, pláč zločin, lesk, mord*“).

<sup>120</sup> K srovnání se nabízí barokní motiv provázanosti Eróta s Tantalem coby symbolem věčných muk (jako „had v krásných květech“, „mezi rty klade otrávenou zbraň“, plody „prchnou“ a „zůstane jen jed“; in Góngora, 1994: 37).

<sup>121</sup> Méně propracovaně, zato manifestačně se zabývá významem lásky v rámci proletářské ideologie – třicet let před Marcusem – Alexandra Kollontaj ve svém dopise pracující mládeži *Uvolněte cesty okřídlenému Erótu!*.

### 13.1 Pudová idyla ve vztahu Dafnida a Chloé

Třebaže tento Longův pozdně starořecký román ještě plně funguje v rámci antické topiky zahrnující Eróta jako boha lásky se všemi jeho typickými atributy (a žádný Thanatos zde nijak zásadně nenaruší až pohádkovou idylu), ze struktury díla vyniká především úžasný psychosomatický záznam postupného zrození lásky mezi dětmi. Nejprve zaplane cit v Chloé, a to při Dafnidově koupeli. „...*ježto se jí dříve krásným nejevival, přičítala krásu lázni.*“ (Longos, 1976: 26) Ale i když mu omývá záda, má náhle jemné maso jako ona ne. A nechce než ho zas vidět, jak se koupá. Nazítří se jí však zdá krásný i při hře na šalmaj atd.; prostě se zamiluje, aniž by kdy měla o lásce potuchy, a to samé následně Dafnis.<sup>122</sup> Pudy naruší jejich dosavadní dětskou *slepotu* a projeví se jako nemoc (bez jasné příčiny, resp. ten druhý se *nesmyslně* stává její příčinou). Jsou často spolu, spící i nazí, nevěda, co si počít. Až starý pěvec jim při svátcích Dionýsa objasní jejich katastrofu (zpěvem o Erótovi) a za jediný lék jim určí „polibek, objetí a sblížení nahých těl“ (ibid.: 59–60). Nemoc se tak stává posvátnou. Dafnidův pláč ohledně neznalosti tělesného milování vycítí protřelá pastýřka Lykainion a nevědomce zaškolí, zároveň ho varuje před Chloinou panenskou krví. Poslední obava odpadá v samém závěru – i díky šťastnému přizpůsobení se skutečnosti<sup>123</sup> – a Chloé během svatební noci pochopí, že všechno předchozí bylo „pouhou pastýřskou hrou“ (ibid.: 177). Erós je, zdá se, přetaven v manželské štěstí – a již není o čem vyprávět.

### 13.2 Masáž kaprálova kolena v podání L. Sterna

Již Sternův styl lze číst jako ironii „erotické“ a „nepřirozené“ povahy (tj. založenou na nešťastném sdružování myšlenek bez vztahu k realitě; srv. Smyth, 1986: 16). Lidovými

---

<sup>122</sup> Ve zcela opačném duchu se nese Rochefoucauldův aforizmus „*Někteří lidé by se nikdy nezamilovali, kdyby jakživi neslyšeli o lásce.*“ (1969: 57) Zatímco v Longově případě představuje láska přirozenost, která se až zpětně dožaduje svého (kulturního) vysvětlení, v případě Rochefoucaulda se řečneme poukazuje – ač s jistým sarkasmem – na socializační (imitační, formální) aspekt kultury, potažmo na mimetickou povahu touhy à la R. Girard.

<sup>123</sup> Tj. možností zpečetit své city svazkem manželským. Cílem všech prostředků je sdělit milostný příběh (coby lék pro chorého, útěchu zarmoucenému, upomínku tomu, kdo miloval, a ponaučení pro nezkušeného; viz Longos, 1976: 12). Každý problém zde v zájmu lásky nalézá řešení, často s požehnáním bohů (zvláště Eróta, Pana a Nymf; když například Chloé unesou, je to Pan, kdo únoscům vytýká: „...*odvlekli jste od oltářů pannu, kterou chce Erós učinit látkou milostné povídky.*“, ibid.: 80). Vedle bohů však příběhu napomáhají i kající se škůdci a jeho milostnost se navíc perfektně (bukolicky) sladuje s přírodním cyklem.

dišputacemi o lásce přetéká osmá kniha jeho životního románu *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*. Otec Shandy rozlišuje v jejím závěru lásku rozumovou (původní, bez matky, ponoukající k moudrosti a pravdě) a přirozenou (dychtění pro dychtění, z rodu Venuše), aby tak mudrlantsky poopravil *naivní* názor strýčka Tobyho, že láska znamená jen oženit se, milovat svou ženu a vychovat pár dětí (Sterne, 1971: 465–466). V téže knize však strýček Toby původně neví, co je to láska (sic horoucně uháněn vdovou Wadmanovou), dokud se to nedozví díky vyprávění pana kaprála.

Kaprál a Toby se k sobě eroticky mají jako „zásah“ a jeho „imitace“, nadto jde o zásah značně tělesný a pudový v nejbanálnějším smyslu tohoto slova. Kaprál povídá, jak svému zamilování vděčí za skutečné zranění v bitvě, které si vyžádalo péči jisté děvy, do níž se de facto zamiloval (střela mu v srdci vybuchla jak puma) na základě masáže svého kolena (ibid.: 450–455). „*A tu jsem si všiml, jak na mě jde láska – Jak tak třela a třela a třela – cítil jsem ji, jak se mi z její ruky rozlévá do celého těla – Čím víc třela a čím delší smyky dělala – tím víc mi to háralo v žilách – až posléze při dvou obzvlášť dlouhých smycích – vášeň se ve mně vystupňovala – a uchopil jsem ji za ruku*“; k čemuž vypravěč dodá, že kaprálův zážitek obsáhl „trest“ milostných románů, co jich bylo od počátku světa napsáno (ibid.: 455).<sup>124</sup> Tobyho iniciaci do lásky chvatně zneužije vychytralá vdova, když se nejprve dlouze vnutí jeho pohledu (nabádajíc ho, aby prozkoumal, co jí to uvízlo v oku) a zbylé nechá na Tobyho těle samotném, které konkrétně zakusí jako „ránu do srdce“ první prasknutý puchýř (ibid.: 457, 460).

### 13.3 Zolův pud bez útěchy

Slova naopak omdlévají před tělesností v díle Émila Zoly (1911: 12), který svým naturalizmem odpískal (romantickou) obrazotvornost v zájmu vědeckého „smyslu pro skutečnost“. Východisko k tomu Zola našel v nové francouzské kritice, jmenovitě v Sainte-Beuvovi či H. Tainovi, kteří obrátili důraz – při hodnocení uměleckých děl – od tvůrčího génia ke spisovatelově společenské předurčenosti (srv. ibid.: 29+).<sup>125</sup> Právě Zolova stylizace umění jako

<sup>124</sup> Srovnání se nabízí s voyeurštější scénou z *Orlanda V.* Woolfové (2009: 65–67), když hrdina uslyší „náhle a nevysvětlitelně ... šumění křídel lásky“ poté, co se jistá arcivévodkyně sehne, aby si zapnula přezku. Křídla lásky se nicméně vzápětí prolnou s křídly ohavného supa (Chtiče), neboť „Láska má dvě podoby, jednu černou, druhou bílou“, tudíž hrdina – již jednou v lásce zklamán – tentokrát vezme raději do zaječích.

<sup>125</sup> Příznačná je např. Tainova recenze (Zolova předchůdce) Balzaca. Taine (1978: 40, 45) nejenže užívá tuto novou „vědeckou“ metodu (kdy např. duši redukuje na „běžný způsob myšlení“), dokonce ale nahlíží i samotného



vědy (stahující člověka z nadoblačných výšin do pozemského kontextu) se dnes považuje za významnější než dobově skandální „amorálnost“ jeho děl. Přihlédnou-li k Zolově prvnímu naturalistickému románu *Tereza Raquinová*, tzv. „studii lidských temperamentů“, nelze se nicméně nezaleknout destruktivní povahy skutečnosti, z níž manifestačně vyškrtl jakékoli duchovno (viz Zola, 1932: 6). Dva milenci jsou nejprve puzeni k cizoložství a posléze k vraždě manžela, který, ač mrtev, je postupně dožene k sebevraždě. Optikou Freuda by centrem Zoly byl Thanatos, práce rozkladu, pud strhující k smrti. Probuzením chťice sice Tereza nazře nicotnost svého (měšťáckého, neerotického) života, jeho naplnění však není možné; odstranění jedné překážky vede k ještě větší překážce, vraždou manžela milenci zabijí i své touhy (srv. *ibid.*: 52–53, 165). Jediný stav, který Zolův pud obnovuje, tot’ absolutní beztvarost.

## 14. PENIS

Netřeba se odvolávat na psychoanalytickou tendenci vidět v dlouhých a protáhlých tvarech mužský „falus“; známky po chápání Eróta a jeho lukostřeleckého zásahu jako aktu sexuální penetrace jsou zjevné již dávno před její tradicí.<sup>126</sup> Nabízí se reflexe z hlediska feminismu, zda lze hovořit i o tzv. „falogu“,<sup>127</sup> tedy o předem vnucovaném patriarchálním způsobu myšlení. Takové námitce podrobuje Eróta např. J. Kristeva (2004: 175), když ho nazývá „mužsky homosexuálním“ ve smyslu tíhnutí k „zestejnění“, k identifikaci pohlaví s předem vytčeným ideálem, čili že v erotické touze po druhém podléhám jakési nadřazené, manické snaze mít požitky z podobného. Jinými slovy i žena, jejíž sexualita funguje jinak než mužská (tj. ne tak symetricky, falocentricky či útočně), přistupuje skrze Erótův obraz na mužské vnímání touhy.<sup>128</sup> Antický původ Eróta je samozřejmě spíše pederastický než heterosexuální (pod vlivem své doby; třebaže heterosexuální manželství zaštiťoval taktéž, každopádně v přísně patriarchálním řádu). Předřecká matriarchalita přežívala upadle v mytologii, třeba i v postavě Afrodité, z níž se

---

romanopisce jako spíše vědce než umělce (viz také Balzacův úmysl nazvat *Lidskou komedii* „přírodopisem člověka“ či inventářem mravů“).

<sup>126</sup> Srv. Aretinovy *Rozkošnické sonety* (2010: 13, 35) z 16. století: „*Amorek malý*“ (myšlen pyj, v obou případech ve vztahu k ženské zadnici) „*ať se vzadu smývá po řitní rýze*“ či „*Ó zadku bělostný, andělský, svěží, / v tvém lesku nezhlížet se, jenž je nade všemi, / můj Amor by mi zůstal státi stěží*.“

<sup>127</sup> Viz složenina ze slov „falos“ a „logos“, která se etablovala z Derridova dekonstruktivního náhledu na tradici západní filozofie jakožto „falogocentrickou“ (srv. Matonoha, 2009: 94–101).

<sup>128</sup> Jako příklad mě napadá Héloisa (viz kapitola 15.1), která svým erotizmem zachovává, čehož se její milenec z důvodu své kastrace zřekl.

postupně (tj. s kurtoazními předpoklady) vylíhl dosud vlivný mužský obraz věčného ženství.<sup>129</sup> Z Kristeviny formulace lze cítit i určitou skepsi vůči lévinasovskému pojetí Druhého, tj. že v Erótu se nakonec přesto soustředím na své já, byť jakkoli přitahován k „ideálnímu Druhému“, pouze jej velebím jakožto nepřístupného, jehož miluji a který mi dává být (viz *ibid.*: 172). Na druhou stranu (a nemohu mluvit jinak než „s penisem“) do jaké míry je nutná ta předem daná idealita a její tendence po zestejnění? Respektive nemohu být skrze Eróta naopak zaskočen i něčím nepředvídaným a změnit se *dotykem* jiného hlasu? Nemohu být skrze druhého rovněž odcizen svému já? Věřím, že z mužského hlediska to (ač problematicky) lze, totiž redukce Eróta na mocenský nástroj Falu, jak ho následně představím, mi nepřijde úplná (viz můj stěžejní důraz na Erótovu subverzivitu, na práci bezmoci).

### 14.1 Erotika-pornografie

Dobově asi nejvlivnější dezinterpretaci Eróta představuje splývání erotiky s pornografií, a to především na internetové síti (aneb zadejte heslo erotika, obdržíte pornografii).<sup>130</sup> S Barthesem (1994: 54–56) lze přitom oba fenomény radikálně rozlišit (na příkladu fotografie), že zatímco pornografie obvykle předvádí pohlaví jako nehybný, celistvý objekt (fetiš; božstvo na svém výklenku), erotický snímek se naopak nesoustředí na pohlaví, nýbrž „vede diváka ven za své okraje“ (tj. k fantazmatu *puncta coby* „absolutní nedosažitelnosti bytí, v němž je duše smíšena s tělem“). Pornografie se přitom osamostatnila – v opozici vůči zákonu – až v době viktoriánství (do té doby tvořila více méně součást kultury; srv. Tangová, 2003: 28). A většinu její běžné video-produkce vytvářejí „muži pro muže“ (tj. žena je redukována na mužský obraz ženy), jak upozorňuje např. tvůrkyně feministického porna Petra Joy.<sup>131</sup> Taková „erotika“ samozřejmě splývá s totalitním uctíváním Falu. Vypomůžu si nadto psychoanalytickou dvojicí pojmů hysterie a perverze, jimiž lze oba kulturní jevy v jistém ohledu ilustrovat v rovině lidského jednání. S. Žižek (2007: 312, 261–263) při svém rozmlouvání s J. Butlerovou vztahuje dané pojmy dokonce

---

<sup>129</sup> Mám na mysli i její po-romantický výskyt, např. mateřský archetyp v díle C. G. Junga (srv. 1998: 196–197) či transcendentní erotizace ženství v přednáškách E. Lévinase (srv. 1997: 145–147).

<sup>130</sup> Každopádně na záměnu Eróta a sexu narazíme i v teoretických pracích typu *Eros Denied* od W. Younga (s příznačným podtitulem „sex v západní společnosti“), vůbec „erotická literatura“ se mnohdy chápe jako „pornografická“ ve smyslu „zobrazující sex“ a např. I. Tangová (2003: 15), autorka populárních dějin pornografie, se omezuje na nazírání erotiky jakožto estetického pokrytectví, které nás omlouvá tváří tvář „pornografii“ na slavných uměleckých vyobrazeních, zatímco syrová pornografie nás pohoršuje.

<sup>131</sup> JOY, Petra: *About Petra*, 2010. In [www.petrajoy.com/about-petra/](http://www.petrajoy.com/about-petra/).

na opozici touha-pud, kdy za subverzivnější považuje věčně pochybující a dvojznačně fascinovanou hysterii, zatímco perverze je svým uskutečňováním „zakázaných“ fantazmat, ztrácejíc vztah k nevědomí, v jádru konformní. Pornografii bych tedy vykládal i jako pudové zkonformnění touhy. Z hlediska literatury-figurace pornografii představuje dokončená kniha, zatímco hysterický spisovatel-erotik se uskutečňuje v procesu (nejlépe nedokončitelného) psaní, souběžného s umanutým škrtáním.

## 14.2 Muž-kosmos a žena-kosmetika v aforizmech K. Krause

Genderové stereotypy z dob soumraku Rakouska-Uherska výstižně reprezentují aforizmy z pera misantropa a velkého sentimentalisty K. Krause. „*Emancipované ženy se podobají rybám, které vyšly na břeh, aby unikly rybářskému prutu*“, čili ať jsou raději nadále poslušně loveny muži, než aby hromadně „zahynuly“ (Kraus, 1974: 157–158). V Krausově rétorice zaznívají i křesťanské a antické pohlavní archetypy, tj. ženu si je třeba znovu (eroticky) tvořit z lidského žebra (její hlava je pouze „poduškou“ mužské hlavy), přičemž nejen tvrzení „*kosmetika je nauka o ženském kosmu*“ udržuje ženu (anticky) v zajetí mikrokosmu-domácnosti (zvláště postele a stolu), zatímco muž vládne celému světu (ibid.: 83, 153). Do této archetypálnosti Kraus mj. roubuje dvojici pojmů erotika a sexualita (řekněme v rámci kritiky tehdejší klerikální redukce ženy na ploditelku v zájmu sexu-rozkoše). Jestliže muž je pro ženu vším, zatímco pro muže představuje žena jen úzký výsek z celého světa, pak „mužova erotika“ je logicky „ženinou sexualitou“ (ibid.: 151). Její rozkoš je „eposem“ proti jeho „epigramu“ (ibid.: 79). Žena pro Krause nabývá smyslu leda jako inspirace, když v její (bezedně povrchní) „smyslnosti“ smí obnovovat svou „duchovnost“ (ibid.: 150). Zároveň Kraus však raději vede „dialog se sebou“ než „monolog s ženou“ vydávaje za skutečnou manželku svoji řeč (ibid.: 154, 169).

Těsnání ženy do pozice bezduchosti, dokonce netělesnosti a úplné závislosti na muži s určitým vědomím revolučnosti jejího osamostatnění (což je sice čteno konvenčně apokalypticky) vede k otázce, kdy jsou Krausovy aforizmy míněny vážně a kdy jde naopak o společenskou satiru. Zatímco vzhledem k fragmentárnosti aforizmů se jen těžko uchopuje jejich původní kontext, nahlédneme-li do delších útvarů, tak např. v článku *Beethoven a Goethe – vzory a životní vůdci* Kraus (1974: 281–284) viditelně zastává značně progresivnější postoj k ženě (coby „přirozenější“), když ji ponouká k rozvrácení konvenčních sňatků, potažmo

(patriarchální?) kultury. Spíše však jde opět jen o sentimentální odsudek přítomnosti vedoucí k úplnému zániku (zanikat ale začne pouze falocentrismus).

### 14.3 Andersenův rybí ocas

Andersenovu nejznámější pohádku nedokážu číst bez fantazmatu jejího tradovaného homosexuálního pozadí, tedy jako alegorii pohádkářova konce nadějí ve vztahu k mladému Edvardu Collinovi v reakci na jeho sňatek. Takové hypotézy se opírají zvláště o Andersenovu dobovou korespondenci, v níž se autor mladíkovi vyznává mj. slovy: „*Toužím po tobě, jako bys byl nádherná kalábrijská dívka. Naše přátelství je jako tajemství, které by nemělo být zkoumáno.*“<sup>132</sup> Dvojí sexualita by se tak radikálně odlišovala prostorem moře a souše, skrytým královstvím polorybích tvorů vzhlížejících vzhůru k zemi a říší lidí vzhlížejících k zářícím hvězdám (srv. Andersen, 1990: 166, 174). Vílin zrod lásky k pozemskému princovi provází jak oslava (provázená narozeninovým ohňostrojem nad lodní palubou) tak katastrofa (ztroskotání lodi včetně motivu přelomeného kůlu); jediný moment, kdy smí víla prince líbat, se děje při jeho bezvědomí, jakmile mu zachrání život (ibid.: 171–172). K identitě pozemšťana, na rozdíl od pomíjivých tvorů moře, patří nesmrtelná duše. Víla ji může získat jen pod podmínkou, že se do ní pozemšťan zamiluje a ožení se s ní; v tom jí však původně brání rybí ocas, „krásný zde v moři, na zemi však pokládán za ošklivý“ (ibid.: 174). Moře zde funguje jako lidský abjekt, srovnatelný s mořem-ženou např. ve feministickém psaní L. Irigaray.<sup>133</sup> Pomocí mořské magie – dokreslené prostředím sápadých polypů, chapadel či hadů – si víla přece jen nechá přikouzlit lidské nohy, cenou za to je nicméně ztráta nádherného hlasu a řezavá bolest při chůzi (ibid.: 175–177). Prince je odsouzena svádět jen svým pohledem, tancem a postavou a jak známo, princ dá přednost pozemské princezně, již mylně přičte záchranu svého života. Víla se stane pěnou, dcerou vzduchu, dokonce s vyhlídkou na nesmrtelnou duši za dobré skutky; poprvé pocítí slzy a princovi, zdrcenému z její „sebevraždy“ (a odsouzeného k životu ve lži), neviditelně políbí čelo, než vystoupí na růžový mrak (ibid.: 181–182). V případě homosexuálního čtení pohádky nabývá mořský ocas konotace menšinového penisu, vytěsněného mimo vládnoucí patriarchální řád. Je

---

<sup>132</sup> Srv. NORTON, Rictor: *A Fairy Tale: The Gay Love Letters of Hans Christian Andersen*, 1998.

In [www.rictornorton.co.uk/andersen.htm](http://www.rictornorton.co.uk/andersen.htm).

<sup>133</sup> Jmenovitě bych upozornil na knížku „*Marine Lover of Friedrich Nietzsche*“, v níž se L. Irigaray snaží demonstrovat právě toto nové (velmi lyrické a decentralizované) ženské psaní.

jako siréna obětující se pro život námořníka. Ačkoli většinová homosexuální emancipace by nejspíš zastávala rovnoprávnost lidí, mořských tvorů i obojživelníků a vílu by zřejmě nabádala k hrdosti za svůj rybí ocas i k hlasovému projevu, přičemž lidé by měli odhlédnout od („metafyzických“) nebes a naslouchat více moři-původu, i nehledě na tyto požadavky působí efektně nahlédnout iluzi lidského fungování z hlediska němého-nelidského (aneb každá řeč má své ticho). S oblibou si představujeme autory, jak psali svá díla, na stole kalamář, v ruce husí brk a podobně. Co když psal Andersen svou pohádku právě penisem?

## 15. KŘESŤANSTVÍ

„*Křesťanství dalo Erótovi napít jedu, sice jím nezhylnul, ale zdegeneroval ve hřích,*“ osočil křesťany Nietzsche (1996: 79–80). Smířlivěji řečeno křesťanství přichází s novým pojetím lásky, vycházející spíše z antické *agapé* než *eróta*. Erós totiž nenabízí důvody pro lásku Boha k člověku, ani pro lásku k lidem bez rozdílu.<sup>134</sup> Erotiku křesťanství zachová (v podobě dramát tělesných vášní), rozšíří ji však o „diskrétnost rodinné horoucnosti“; vzniklé napětí pak idealisticky usmířuje Bůh coby Lásky a priori, neochabující ani v mých nejzákeřnějších nevěrách (srv. Kristeva, 2004: 173). Jsem milován automaticky, jak bych i já měl milovat (každého) bližního i nepřítele. Erós je přijatelný leda v dílčích aspektech (pokud vůbec), když zrovna zapadá do křesťanského učení (zvláště do učení o manželství), zatímco to neochočitelné z něj nabývá svůdnosti hříchu.<sup>135</sup> Ne náhodou se šíp ocitá v rukách smrti, když např. Miltonův Ježíš předesílá, že zbaví smrt (její šíp) smrtelného hrotu a dá jí samotné zakusit smrtelnou ránu (viz Milton, 1911: 87, 65). Pravda smrti se v kontrastu k bláhovosti lásky táhne (v duchu refrénu „*Šťasten, kdo s tímhle nemá nic!*“) též poezií F. Villona (srv. 1964: 59). Vzorný křesťan je tedy zároveň mučedníkem, názorněji Jobem či sv. Sebastiánem ostřelovaným šípy svých pokušení, a bible nemá na jeho utrpení uspokojivou odpověď.

---

<sup>134</sup> Podrobněji se Erótem ve vztahu k jiným antickým pojetím lásky, včetně *agapé*, zabývá T. Hejduk (2007: 43–70).

<sup>135</sup> Za příklady křesťanských postojů v duchu 2. vatikánského koncilu uveďme příznačně C. S. Lewis (1997: 82–83), který akceptuje *eróta* (coby psychosomatický stav zamilovanosti) jen tehdy, je-li dotvářen „vyššími principy“, a důrazně varuje před jeho zbožštěním, A. Grúna (1996: 48, 67, 79), který *erótem* rozumí podmínku naší jednoty s Bohem, kdy máme na výběr mezi prožíváním *eróta* mysticky v askezi či sexuálně v manželství (přičemž *erós* bez Boha je „prázdný a upadne do sexuální žádostivosti“) či P. Ricoeura (1993: 122–125, 130) hovořícího o obnově *Eróta* skrze *Agapé* asi nejcitlivěji, neboť si je dobře vědom jeho moci, nezačlenitelné do představy *Nebeského Otce*, a živé setkání v *Erótu* a instituci zároveň považuje spíše za šťastnou vzácnost nežli za pravidlo pro každého.

## 15.1 Co vidí sv. Terezie Avilská?

Nezapomínejme ale na šíp lásky, seslaný od Boha. Kanonický příklad tohoto motivu v tradici křesťanské mystiky skýtá vidění sv. Terezie od Ježíše (1991: 257) popsané v jejím *Životu*.<sup>136</sup> Terezie hovoří o malém, krásném a nezvykle tělesném cherubovi se žhnoucí tváří, který ji dlouhým zlatým kopím s plamenem na hrotu opakovaně proklál srdce, čímž ji vydal mučivé i slastné výhni lásky. Světiце tak vyjadřuje moment setkání s Bohem (v podobě *vytržení*) uskutečnitelného jen za cenu výrazného umrtvení těla. Nejedná se v tomto případě o iniciaci do víry (tj. o konverzi) jako spíše o příklad vrcholu jejího duchovního snažení.<sup>137</sup> Bůh byl středem Tereziina života poměrně od raného věku a prizmatem erotické lásky měla vždy co dělat, aby si představovala jeho konkrétní podobu (a velmi v tomto smyslu oceňovala obrazy). Pokaždé však v modlitbách zůstávala „jako někdo v úplné tmě, kdo hovoří s nějakou osobou, cítí její přítomnost, neboť ví, chápe a má jistotu, že stojí před ní, ale nevidí ji“ (ibid.: 77). V mystice chybí blízkost těla Druhého.<sup>138</sup> Má touha je tělem na kříži, vztaženým k nebesům. Svědčí o tom i paradoxnost mystických svědectví, jejichž hojný senzuální slovník bývá zásadně spjat se snahou vyjádřit *nad-senzuální* (a tímto verbálním napětím až nemožností se mystika podobá erotice, třebaže každá funguje jinak).<sup>139</sup> Světiци nakonec nezbývá než – slovy její básně – „umřít láskou“. <sup>140</sup> Spočinout v pohledu Božím.

## 15.2 Heloisino zmlknutí

Slavné středověké dopisy teologa P. Abélarda a klášterní převorky Heloisy lákají být čteny jako obraz proměny jejich někdejšího milostného vztahu ve svazek duchovní (srv. doslov;

---

<sup>136</sup> A proslavené i díky sochařskému ztvárnění pod názvem *Extáze svaté Terezie* barokním velikánem L. Berninim.

<sup>137</sup> Obšírně přirovnané k péči o duši-zahradu, kdy vrcholem této péče (ejhle, kosmický motiv známý i z erotické kosmogonie) je zakusit déšť (sv. Terezie od Ježíše, 1991: 89–90).

<sup>138</sup> Výstižná ad hoc je pasáž z *Vyznání* sv. Augustina Aurelia (2006: 307–308), když hledá Boha mezi pozemskými věcmi: „Co však miluji, miluji-li Tebe? Ne tělesnou podobu, ani pomíjející půvab, ani lesk světla očím tak milý, ani sladkou melodii různých zpěvů, ani libou vůni květin, mastí a voňavek, ani mannu a med, ani svůdné tělesné objetí. ...a přece miluji jakési světlo, jakýsi pokrm a jakési objetí ... objetí svého nitra, kde mé duši září, čeho žádný prostor nepojme, kde zaznívá, čeho žádný čas neodnese“ atd.

<sup>139</sup> Zatímco erotika se zdráhá vyslovení z důvodu své předřečové, dynamické podstaty, mystika troskotá spíše na faktu tělesné (a proto neuspokojivé) povahy řeči.

<sup>140</sup> Cituji Tereziinu asi nejslavnější báseň *Úsilí o věčný život*, na jejímž počátku se dočteme: „...umírám, neboť neumírám. V žití jsem zcela bez sebe, poté co zemřela jsem láskou.“ Srv. španělsky: [www.prometeodigital.org/SIEMPRE\\_JESUSTERESADE.htm](http://www.prometeodigital.org/SIEMPRE_JESUSTERESADE.htm).

Abélard a Heloisa, 2003: 139). Takový náhled mi ovšem zproblematizovalo nahlédnutí do Heloisina třetího dopisu, prvního z dopisů tzv. věroučných, jež v českém výboru chybějí.<sup>141</sup> Zatímco výbor, zdá se, končí Abélardovým triumfem v podobě náboženského utěšení milující Heloisy (ibid.: 126–128), ta ho následně přece jen naposled obviní z necitelnosti a coby milenka se s ním navždy rozloučí (Abelard a Heloise, 2009: 73). Jako by si do této chvíle spolu nepsali jen dva odloučení manželé, ona roztoužená a on vykastrovaný, ona naléhavá a on konejšící, ale i dva nesmiřitelní bozi: Erós a Kristus.

Přítomnost Krista je na první čtení zřejmá každému. Abélard zjevně degraduje svou dřívější tělesnou lásku na hříšný chtíč, aby svůj již neuskutečnitelný „obraz milence“ nahradil věčně milujícím Kristem (Abélard a Heloisa, 2003: 116, 126). V tom smyslu chápe svou kastraci (jíž byl potrestán jejími příbuznými) jako boží dar, zbývá ještě i Heloisu učinit „z Evy Marií“, z prokleté pozeňnanou (ibid.: 118, 121).<sup>142</sup> Pro Heloisu je trpění Krista jediné důsledkem (obětí) její lásky k Abélardovi. To jemu se chce líbit, nikoli Bohu, jen kvůli němu vstoupila do kláštera (ibid.: 101). Abélardův Bůh je pro ni vinen „největší krutostí“, nicméně za příčinu jeho hněvu nepovažuje smilstvo,<sup>143</sup> nýbrž následnou „manželskou počestnost“ (ibid.: 99, 96). Podobné postoje působí z hlediska křesťanství skandálně, lze jim však dobře rozumět prizmatem Erótovým. To on je její nepojmenovaný bůh, který ji zasáhl. Když Heloisa prvně žádá útěchu, vůbec ne v podobě žádosti o přetavení svého citu k Abélardovi v lásku k Bohu, nýbrž chce být hlavně účastna na jeho prožívání (ibid.: 72). On a nikdo jiný je totiž pánem jejího těla i ducha, zdrojem jejích radostí i utrpení (ibid.: 76). Proto není divu, když se Heloisa uchýlí i k explicitně erotickému obrazu „nešťastného štěstí“, které proti ní „spotřebovalo již všechny šípy ... takže mu nezbývá nic, aby napadlo také druhé“ (ibid.: 95). A kdyby přece ještě objevilo ve svém toulci šíp,

<sup>141</sup> Dopisů Abélarda a Heloisy je známo celkem osm, přičemž ten první, tzv. *Historii calamitatum*, psal Abélard původně příteli (z důvodů útěšných). Zbýlých sedm lze rozdělit na čtyři osobní a tři věroučné.

<sup>142</sup> Abélardova snaha o transformaci sebe-milence v milence-Krista se promítá již v pouhých osloveních dopisů. Zatímco Heloisa adoruje Abélarda takřka „nad Boha“ („svému Pánu, či spíše otci, svému manželu, či spíše bratru...“), Abélard přidává za sourozenecké oslovení přídomek „v Kristu“, jež Heloisa přijme s tím, že je jeho jediná v Kristu a on její jediný po Kristu, což on ovšem nakonec přeformuluje do podoby (pro ni tak necitelné) „Nevěště Kristově sluha Kristův“ (Abélard a Heloisa, 2003: 71, 83, 92, 104).

<sup>143</sup> Rozdíl mezi jejím erotickým a jeho křesťanským postojem k smilstvu jasně deklarují i způsoby, jak o něm hovoří. Jeho slovník: „smilstva a nestoudné nemravnosti“, „má zrada, když jsem tě hanebně svedl“, „zlé činy, za něž mám spravedlivě zavržen“, „nezřízená vášeň nutila naše těla k ohavnostem“, „bédné a nejnestoudnější vášně jsem kladl nad Boha i nad sebe sama“, on se však „smiloval“, když mě zkrátil o „tu část těla, v níž spočívá království chlíplosti a jež je příčinou chtíčů“, jež „strhává k hříchu“ atd. Proti tomu ona: „...rozkoše milování, kterým jsme se vzájemně oddávali, byly mi tak sladké, že se mi nemohou znelíbit ani vymazat z paměti. A ať se kamkoliv obrátím, vždycky mi vyvstanou před očima a vyvolávají mé touhy. ... A místo abych lkal nad spáchanými hříchy, vzdychám spíše nad ztracenou rozkoší.“ (Abélard a Heloisa, 2003: 116–118, 100)

již ji nemá kde zranit, přitom co si toto štěstí nadevše nepřeje, je Heloisina smrt (v kontrastu s „mečem smrti“, jímž charakterizuje Abélardovo úsilí o duchovní transformaci; *ibid.*: 94). Velikost její lásky nakonec paradoxně vrcholí v jejím umlknutí. Jde o poslední překonání sebe samé ve prospěch druhého, o totální erotickou oběť, kdy vydává své srdce napospas onomu meči smrti (čili přání milovaného). A tedy je to Erós, kdo vítězí, třebaže umlká.<sup>144</sup>

### 15.3 Atalina sebevražda

Pokus o křesťanské smíření přírody a Eróta (v podobě dramatu vášní) stojí na samém počátku romantizmu, ztělesněný Chateaubriandovou novelou *Atala, aneb láska dvou divochů v pustině*.<sup>145</sup> Atala, indiánka křesťanského vyznání, zachrání před upálením indiána Šaktu a poté spolu, zamilovaní, putují americkou krajinou, dokud se jich neujme charismatický křesťanský poustevník. Zatímco modlár Šakta je postavou zajisté nejerotičtější (ačkoli i on tuší v každé rozkoši osten *prchavosti*; *srv.* Chateaubriand, 1973: 58),<sup>146</sup> Atala znázorňuje ryzí rozpor tělesných vášní a duchovních ctností, upevněných slibem panenství své zesnulé matce, z čehož nakonec nenalezne jiné východisko než otravu jedem. Jako se ozve výbuch blesku, když jsou oba milenci takřka na vrcholu blaha, než jim přijde v ústrety poustevník (symbolizován sluncem), tak stane Šakta „jako bleskem zasažen“ nad umírající Atalou (*ibid.*: 71, 81, 85). Z hlediska Chateaubriandovy stupnice hodnot by Šakta představoval lásku, Atala o něco výše smrt a poustevník víru, která „lásku i smrt překonává“ (*ibid.*: 97, 110). Křesťanství nebrání lásce, vždyť poustevník umírající Atalu (ač pozdě) ujistí, že její panenský slib bylo možné zrušit a s Šaktou mohli být šťastně oddáni (*ibid.*: 91). Místo toho je Šakta ponoukán, ať ho Atalina smrt naučí soucitu s utrpením jiných a ať se stane křesťanem, aby směl jednou zakusit plnost lásky věčné (*ibid.*: 98, 101). Té se však dříve dočká *díky* upálení poustevníka, zato starý a nevidomý Šakta nám vypráví celý tento příběh včetně toho, jak později našel ostatky Ataly i poustevníka, které mu

---

<sup>144</sup> Zatímco vítězství Abélardova Krista probíhá mimo rámec těchto dopisů, stvrzováno mnohými represemi včetně papežského příkazu mlčení (za předpokladu, že právě umlčené je soudcem Řeči). Heloisin odkaz mj. ožil v epistolárním bestselleru 18. století, totiž v Rousseauově *Julii neboli Nové Heloise*, rozsáhlé obhajobě etičnosti autentického srdce (ve štětu s modelem výchovy založené na a priori aplikovatelných racionálních principech; *srv.* Rousseau, 1912: 855–889 aj.).

<sup>145</sup> *Atala* vznikla jako součást jeho jinak apologetického arcidíla *Duch křesťanství neboli Krásy křesťanského náboženství*, již ovšem vydal zvlášť s ročním předstihem v porevolučním období roku 1801 a zajistil si tak – po letech ve vyhnanství – nebývalou popularitu.

<sup>146</sup> L. Sterne (1958: 133) by Chateaubrianda hravě přirovnal k čeledi teologů, podle nichž „rozkoš provází vzdech“ a i ta největší z nich končí „něčím o málo lepším, než je křeč“.



pak při chůzi chřestily na zádech „jak toulec smrti“ (a byl to luk, co mu kdysi Atala při jeho osvobození podala, ať se drží druhého konce... Ibid.: 117, 59). Tak se Chateaubriand, ještě víc než křesťanským popularizátorem, stal otcem „moderní melancholie“, spojené s osamělostí vášnivého srdce napospas prázdnotě světa (viz Lagarde, Michard, 2008: 50–51). A proč se nezabít?

## 16. KRUTOST A SMRT

Utrpení však nesouvisí jen (freudovsky řečeno) s vytěsněným Erótem, ale i z povahy Eróta samotného, zvláště z ozvěn jeho archaické, neochočitelné mocnosti. Prostě vyjádřeno: jeden propadne lásce k druhému, druhý by však raději zemřel, než aby prvního miloval.<sup>147</sup> Anebo méně eroticky (jelikož zapřísáhnoutou nelásku, na rozdíl od smrti, probouzí též Erótův šíp!): oba se zamilují, lásku jim však znemožní předčasná smrt (slavný meč mezi Tristanem a Izoldou). Dle D. Rougemonta (2001: 15) láska a smrt a láska na smrt představují to „nejpopulárnější“ v západní literatuře (viz i dvojsečnost slova „passion“ jako lásky i utrpení). Tradici vítězení lásky nad smrtí v této kapitole pomímám, ale na rozdíl od Rougemonta její literární ohlas nevylučuji. Ostatně utrpením na pomezí frašky je již jen vytvářet takováto milostná schémata...

### 16.1 Bezmoc v Theokritových idylách

Název „idyl“ navrhl velmi volně pro označení básnického žánru (jako synonymum eklog, básní či epigramů) až více než tři století po Theokritovi Plinius Mladší (1988: 131). V jejich lidové každodennosti je člověk – v případě Theokrita – zatím vůči Erótovi bezradný. Eróti se bezbranně (jak slavičci) vyskytnou leda ve vystoupení alexandrijské pěvkyně (o Afrodítě a Adonidovi), však jediná rada, v níž je Erós podmíněn lidskému konání (navíc ze strany svůdce), působí v kontextu ostatních idyl spíše troufale než útěšně (jako se to později změní u Ovidia; viz Theokritos-Moschos-Bion, 1927: 66, 77). Typické je naopak chápat lidský dojem, že můžu mít Eróta ve své moci, jako „vychloubání“, po němž následuje trest. Pastýře Dafnida odpraví (děsná,

---

<sup>147</sup> Jde o hrůzu prostupující dějiny celé evropské literatury, viz již archaická lyrika, Ovidiův mýtus o Apollonu a Dafné, Vergiliova sebevraždy těhotné Dídó (když Aeneas konvertuje ke stoicky pokojnému Jupiterovi), Senekova *Faidra*, zmítaná mezi bohem a chtičem (viz její hovor s chůvou v I. dějství, aneb vášně se opět tragicky přesouvá do podruží stoicismu; Seneca, 2011: 13), Shakespearova *Venuše a Adonis*, Goethův Werther atd. atd.

odporná, pomstychtivá) Kypris za takový dojem přímo k Hádu (ibid.: 8–10). S kouzly Eróta se nemůže měřit ani kouzelnice, soužící se láskou k cynickému floutkovi (Eróta nazývají „trapičem krutým“ či „pijavkou“, která z ní vysává krev), na jeho plamen je krátký i sopečný výbuch (ibid.: 14, 18). Hlas nemilovaného milujícího zaznívá i v idyle *Zastaveníčko* (Erós je proklínán jako zlý, odchován v divokém hvozdu a kojen lvicí, jeho žár šíří a zraňuje srdce až na dno; ibid.: 20–21). Přitom daleko větším zdrojem bolesti než hořící srdce se mi jeví být ticho ze strany milovaného protějšku. Láska ještě závisí na slepé svévoli boha, přirovnaného ke Štěstí (ibid.: 46). Zamiloval jsem se, ale nemám žádnou jistotu o lásce druhého (ibid.: 42–43). Pouze prodlévám jako láskou zraněný kyklop na břehu mlčícího moře zpívaje o její Nepřítomnosti; a zpěv se zdá být tím nejlepším „lékem“ (ibid.: 49–52).

## 16.2 Polibek Lermontovova *Démona*

Jestliže u Platóna (2000b: 47) znamená Erós coby daimon prostředníka mezi bohy a lidmi, vlivem křesťanské ikonografie se z démona ve smyslu zavrženého anděla stává jedna z *nejsvůdnějších* postav, věčná zkáza pod rouškou zdánlivé blaženosti (viz Miltonův politováníhodný Satan či Goethův kavalírský Mefisto). Nejznámější ruská poema Lermontovův *Démon* by se asi dala číst navenek křesťansky jako tragický projev zavrženého Eróta (aneb démon se zamiluje do princezny Tamary, zavraždí jejího manžela, svede ji a polibkem způsobí nechtěně její smrt, zatímco archanděl osvobodí její duši). Spíše však v *Démonovi* spatřuji završení milostné tendence, která prosvítá celým Lermontovovým dílem, a tou je zkušenost nešťastné, zrazené lásky, ztráta naděje, věčné vyvržení do nudy, cynizmu a čekání na smrt (čili erotický neúspěch hyperbolizovaný na Eróta samotného). Démon sám se v jeho rané poezii objevuje dvakrát, zaprvé jako vnitřní sklon ke zlu a neštěstí, zadruhé – v obrazu ztráty ráje – jako vypravěčův stav po rozchodu s milou (srv. Lermontov, 1979: 66, 86). Vrcholem samotné poemy je scéna, kdy démon přesvědčí zbožnou pannu Tamoru, že ji opravdu miluje (je pro něj tím, co mu „chybělo v ráji ke štěstí“), jeho polibek však způsobí její smrt (ibid.: 226, 218). Veškerá touha démona se v jediném okamžiku propadá do věčné prázdnoty. Na rozdíl od novozákonního prospěchářského polibku Jidáše zde líbající rty zrazují vlastní srdce. Lermontov připomíná úděl těch, kteří prokleli lásku, jelikož příliš milovali.

### 16.3 Milenci v Maeterlinckově *Modrém ptáku*

Maeterlinckova dramata odrážejí dle malíře Kandinského (1998: 30–31) otřes duchovních pilířů na přelomu 19. a 20. století, a to („symbolicistním“) obratem k nitru, tj. k vyjevení nové, vnitřní tmy duše prostředky hmotného světa. Také v Maeterlinckově féerii *Modrý pták* umožnila tato změna perspektivy ztvárnit intimní téma „hledání štěstí“ ve fantastických konturách, zahrnujících putování dvou dětí zchudlého dřevorubce, které na pokyn čarodějky procházejí spolu s Chlebem, Cukrem, Ohněm, Vodou, Světlem, Kočkou a Psem krajinami vzpomínek, noci, štěstí, hřbitova či budoucnosti, aby našli modrého ptáka, který by uzdravil čarodějčinu dcerku. Toho nakonec naleznou až zpátky doma, ovšem po dceřině uzdravení jim pláchne kdovíkam.

Prodlím u krátké epizody dvou zamilovaných v království budoucnosti (Maeterlinck, 2010: 96–98). Jestliže lásku milenců tradičně přerušuje smrt, zde se tento motiv pozoruhodně přesouvá před okamžik zrození. Neústupný stařec Čas právě vyvolává děti, které se mají dnes narodit, a v rámci toho musí od sebe odloučit i dva zamilované. Zatímco království budoucnosti má své poměrně idylické kouzlo, tj. žijí v něm jen strážkyně (tajemné nástupkyně lidí) a modré děti, z nichž si každé připravuje svůj pozemský dar (ať už něco užitečného, nebo i zločin či nemoc; nelze se narodit bez ničeho), díky hovorům s našimi již zrozenými dětmi-průvodci proniká tímto královstvím i záchvěv úzkosti ze skutečnosti, tj. z chladného počasí, třídních rozdílů, možnosti být smutný či nutnosti jednoho dne zemřít. „*Nejsme rádi, když tu zůstáváme, ale jsme smutné, když odcházíme,*“ popisují nenarození svůj dojem z rituálu zrození (ibid.: 93). Láska samotných milenců jako by byla daleko víc doma právě v tomto prenatalním „čekání“ než ve skutečném životě. Zamilovaný by se „raději nenarodil“, než aby odešel bez ní (ibid.: 96). Až se ona narodí, on „už tam nebude“; „budeme na světě sami!“ (ibid.: 97). Čas city nezajímají, poslušen nelidskému řádu života („No tak... vždyť jdete žít!“ hájí se tamtéž). Erotická exkluzivita lásky tragicky ustupuje, podřízena přírodní vrženosti, napospas některé z pozemských „hodných“ matek.

## 17. ORFEUS

Třebaže existují i teze o původu umění v Erótovi,<sup>148</sup> řeckým patronem umělců zůstává bájný pěvec Orfeus (z mého pohledu vážněji než Múzy, inspirátorky). I jeho mýtus je svým způsobem erotický (viz uštknutí nevěsty hadem a následné pěvcovo vydírání podsvětí skrz lásku).<sup>149</sup> K Erótu se však Orfeus má asi tak, jako psychoanalytik P. Schellenbaum odlišuje erotickou stopu od traumatické. Zatímco v prvním případě jde o mimořádně silné citové uhranutí spjaté s *ted'* a *tady*, prožívané skrze tělo a dosahující takřka mystických vytržení, traumatická stopa se živí ze vzpomínek na rány minulosti, čímž plodí nové rány a jediným jeho konečným pocitem je palčivá bolest (in Grun, 1996: 30). Orfeus se přitom nesmíří s *poeovským* „Never more!“, ale svým zpěvem si vyžádá druhou šanci. Získáš ji nazpět – ustoupí dojaté podsvětí – za podmínky, že se na ni neohlédneš dříve, než spolu vyjdete na světlo (viz Ovidius, 1998: 221).

### 17.1 Blanchotův pohled

Orfeovo ohlédnutí tvoří jeden z příkladů teoretických koncepcí na pomezí umění a existence z pera M. Blanchota (1999: 7, 231–238), ne-li přímo centrum jeho psaní. Orfeus se nestal patronem umění, jelikož zpíval (a to tak mocně, že takřka zpěvem překonal smrt), ale jelikož svým ohlédnutím ztratil vše, včetně moci a jistoty svého zpěvu. Až tímto „skokem“ se Orfeus doslova stal svým zpěvem, díky nazření původu díla v jeho nemožnosti (tj. v Eurydice, bodu popírajícím noc), a v témže zpěvu zároveň „stále umírá“. Orfeův pohled je u Blanchota pohybem nezdárné inspirace a touhy, v rozporu se zákonem (nepříliš vzdálen Bataillově erotické transgresi). Eurydiké připomíná vábení Sirén (coby čirý zpěv, jímž pouze prosvítá prázdnota, již dovolují slyšet; viz M. Foucault, 2003: 57–60). I ona je pouze příslibem, díky jehož ztrátě Orfeus osvobodí svůj hlas, třebaže k nekončícímu nářku (zatímco Odyssea motivuje odolání Sirénám k vyprávění dobrodružných historek). Orfeův nárek však není tragický, jak Blanchot (1999: 209–214) ilustruje na jeho výskytu v elegiích R. M. Rilkeho. V kontrastu k Mallarmému, v jehož

---

<sup>148</sup> Například v Biontově idylickém fragmentu *Erós a Múzy* je sladký zpěv nemyslitelný bez „nitra Erótem rozechvěného“ (Theokritos-Moschos-Bion, 1927: 101). Z novější doby uvádím filozofii N. Berďajeva (2000a: 102, 2000b: 129), podle něž celá kultura (umění, filozofie, společenskost) představuje „objektivizování mystických prožívání“ (čili „kult“), přičemž každé opravdové mystické vnímání světa je spojené s erótem (coby „tajemstvím pohlaví“ v jeho „nejvyšším smyslu“, byť s nonkonformně křesťanskými konotacemi).

<sup>149</sup> Nejslavnější Ovidiův Orfeus volá doslova k Hádu a Persefoně: „Amor přec spojil i vás!“ (Ovidius, 1998: 220).

poezii vztah k absenci negativně zapuzuje „skutečnost věcí“, které smějí zazářit jen v okamžiku, Rilke svazuje tutéž absenci s prostorem, v němž pohyb básnické řeči splývá s pohybem umírání. Orfeus ne jako cosi božského promlouvající ústy jednotlivých básníků, jako spíše to, co zpívajíc umírá, a skrze což smím náležet k vnějšku, v němž přestávám být sám sebou. Zasnout se umění tak zároveň znamená: být váben k bodu jeho nemožnosti.

## 17.2 Kokoschkova Eurydiké

Vize Eróta pronásledovala kosmopolitního malíře Oscara Kokoschku (2000: 55–56) zhruba od dospívání až do „krví a masakrů“ 1. světové války. Dětství a válku pak nahlíží v souvislosti s Thanatem, obojí v protikladu k dobovým vizím osvěty a pokroku. Erótova „svůdná hlubina“ se mu otevřela právě v thanatovském stínu souvisejíc s otázkami typu „*Jak je možné, že se nějaká bytost, jako by byla všemocná, v jediném okamžiku zmocní druhého pohlaví, a veškerá naše představivost pak připisuje tomuto cizímu muži či cizí ženě přirozenost, již se co do krásy, ducha a duše na světě nic nevyrovná?*“. Odklon od Eróta údajně působí i sám věk, kdy se mu člověk přivykne odolávat. Na jiném místě staví Kokoschka (2000: 262–263) antického Eróta oproti modernosti coby ideu rivality lidí či národů příbuznou s delfským „poznej sebe sama“, čili s nejvyšším vystupňováním svého Já cestou smyslových zkušeností.

Kokoschkův Erós se naplnil i zhroutil v konkrétní osobě, a totiž v Almě Mahlerové. Malíř se nikdy nesmířil s potratem jejich dítěte a po rozchodu nastoupil na frontu, aby pak zmrzačen a v halucinacích sepsal ve válečném lazaretu drama *Orfeus a Eurydiké*. V dramatu se fantasticky prolíná (mj.) tragédie Orfeova s Psýšinou ztrátou Amora, kdy jejich protějšky podlehnou svodům Háda (jemu Eurydiké; Hádes údajně inspirován zesnulým G. Mahlerem) a hvězdným výšinám (Amor, zásluhou dotěrných Fúrií). Zasažený pár osamělých milujících se přitom svíjí v kaleidoskopu emocí od nejhoroucnějších citů až po zdrcující nenávist, prochází smrtí, jen zapomenout ne. Souběžně s psaním dramatu si Kokoschka (2011: 98) objednává u avantgardní loutkářky H. Moosové výrobu Alminy figuríny, po jejímž boku se následně promenáduje na různých večírcích. Jeho Erós patrně zaniká až s rituální popravou této figuríny, kdy je dokonce podezírán policií z vraždy. „*Za svítání odvezli můj sen o Eurydikině návratu popeláři,*“ píše doslova (Kokoschka, 2000: 174) a přimkne se k své Psýché, jež se před tisícem odlesků Slunce blaženě odvrátí.

### 17.3 „Celá opera je Orfeus“

Tak zní stanovisko T. W. Adorna, když poukazuje na provázanost Orfeova mýtu s operním žánrem (snad, jak dodává, vyjma Wagnerova gesamtkunstwerku; in Levin, 1993: 33). Ji lze zřetelně spatřit již při experimentálních počátcích opery, viz *Eurydiké* J. Periho, *Orfeus* C. Monteverdiho či revoluční *Orfeus a Eurydiké* J. W. Glucka (v jehož verzi vystupuje s milenci rovněž Amor coby záminka šťastného konce). A odchýlím-li se od Adornova filozofujícího výkladu mýtu v souvislosti s osvícenstvím, Orfeus vchází do podsvětí i v poslední opeře *Duše filozofa* od J. Haydna (který dříve zemřel, než jeho Orfeus umíral na jevištích), slavně pak ve velmi komické adaptaci *Orfeus v podsvětí* J. Offenbacha (kdy se oba protagonisté nesnášejí, leč Orfeus je nucen sejít do podsvětí na povel Veřejného mínění) a ještě dlouho poté, co Adorno (1993: 25) sepíše roku 1955 své pojednání o opeře předpokládaje její dlouhodobou krizi, se Orfeus vydává za Eurydikou napříč operami britského skladatele H. Birtwistlea, viz jeho *Maska Orfea* (1986; senzačně recyklující různé verze mýtu), *Druhá paní Kong* (1994; v návaznosti na mýtus o King Kongovi) či *Koridor* (2009; minimalisticky zaměřený na okamžik Orfeova obrácení). Operu spatřují za přežitý žánr nejen filozofové, ale často i sami současní skladatelé opery,<sup>150</sup> kteří se k ní ještě přece jen obracejí s vědomím, že ji zároveň navždy ztrácejí... A Erós? Zvážím-li divadelní rozměr opery (tj. její živé provedení, bez ohledu na filmové online přenosy), pak lze s R. Barthesem (1975: 86) hovořit o samotném divadle jako o „Erótovi ozářeném Psýché a její lampou“, a to skrze přítomnost těl protagonistů na scéně našeho pohledu, dopustí-li se, třeba i mimovolně, sebenepatrnějšího gesta, které vzbudí naši touhu.

---

<sup>150</sup> Za příklad uvádím výrok česko-amerického skladatele Petra Kotíka k nedávné premiéře jeho první opery *Mistrovská díla*: „Nikdy mě nepřitahoval koncept opery jako zpívané divadlo, to považuji za nesmysl. ... Na jednu stranu je opera jako taková nesmysl, na druhou stranu nás silně fascinuje a přitahuje.“ (KOTÍK, Petr: *Mistrovská díla (rozhovor)*, 2014. In [www.operaplus.cz/za-soudobou-operou-po-dvou-letech-znovu-do-ostravy/](http://www.operaplus.cz/za-soudobou-operou-po-dvou-letech-znovu-do-ostravy/)).

## 18. SVĚTLO

Ve starořímské erotické lyrice se vedle Erótova luku a šípu ikonograficky ustanovil také motiv (rozněcující, spalující) pochodně.<sup>151</sup> Samotný obraz lásky jako světla a jejího rozněcování Erótem (či Afroditou) však luku a šípu nejspíš předcházela.<sup>152</sup> Především bych rád naznačil rozdílnost erotického světla od jiných významů, s nimiž se pojem světla tradičně pojí. Tyto jiné významy jsem naznačil již v souvislosti s Lévinasem, který se vymezuje – řekněme – proti „světlu poznání“, počínaje idealizmem Platónovým,<sup>153</sup> avšak triumfujícím ještě i v dobách osvícenství či pozitivizmu. Jiný trs významů skýtá evropské křesťanství, z něhož mě zvláště opájí představa (božského) světla na dně noci.<sup>154</sup> Světlo Eróta – coby světlo ohně – působí nejméně abstraktně, ba až *hmatatelně*. Na jedné straně září až oslepuje, na té druhé hřeje, spaluje... Erós, jak jsem již načas jinde, přichází skrze dotyk (paradoxně zraňující i léčebný) a zároveň znemožňuje dosud čistou, jasnou (osvícenskou) vizualitu. Jemu připisovaná slepota může být často míněna pouze jako výtku z pozic této (dnes již neudržitelné) čisté vizuality (srv. Scheler, 1971: 5). Daleko častěji však erotické zaslepení předznamenává novou pronikavost vidění bytostně provázaného s dotekem. Řečeno s Erasmem (1986: 27), Cupido má špatný zrak, jelikož činí krásným jen to mé. Na Erótovo světlo si – na rozdíl od Platónova Slunce – nezvykneme, nýbrž svět smíme nově nazřít leda skrze své slzy. Pláč – bytostně hořkosladký – zde přitom souvisí s neprostupnou přítomností Druhého, spíše než s křesťanským prahnutím po skryté milosti Boží.<sup>155</sup> Je to pláč, jak o něm hovoří J. Elkins (2007: 38–39), průzkumník lidského

<sup>151</sup> Konkrétně mám na mysli milostná díla Ovidia (srv. 1969: 53, 66, 102, 120, 341...) či Albia Tibulla (srv. in Stiebitz, 1957: 247, 254, 256). Pochodeň ve většině případů vzbuzuje žár lásky, ojediněle chrání milenkou před strážci cestou za milencem (ibid.: 247). A je-li láska ohněm, popel evokuje smrt (ibid.: 174).

<sup>152</sup> Jak se zdá např. z Euripidova dramata *Hippolytos* (1941: 8, 31–32, 65) kde se šíp objevuje poprvé a ojediněle, zatímco motiv světla se užívá v souvislosti s láskou zcela běžně; láska „hoří“ z Afroditina vnuknutí, „rozžehá žár touhy v očích“, „vzněcuje rozkoš“, Eros sesílá „v hruď lásky žár“ atp.

<sup>153</sup> Nelze nevzpomenout Platónův slavný mýtus o jeskyni, jež Petříček jr. (1992: 8–13) interpretuje dokonce jako „symbol filozofie samé“, neboť skrze zakoušení Jiného (mimosvětského) problematizujeme naši skutečnost a až tak se stáváme lidmi (kdy Jiné je u Platóna, na rozdíl od Lévinase, poznatelné). I Platónovo světlo nejprve oslepuje, než si na ně zvykneme. Petříčkova konvenční argumentace mě však nepřesvědčuje o *jistotě* filozofii překonaného mýtu (čím je Erós *jistý*?).

<sup>154</sup> Ne náhodou jsou centry liturgického roku Velikonoce a Vánoce. Ostatně za jeden ze základů biblické gnozeologie se považuje verš sv. Pavla (1K 13,12): „Nyní vidíme jako v zrcadle, jen v hádance, potom však uzzíme tvář v tvář“. Niterné obraty k těmto zlomkům světla v pozemské tmě (coby předzvěst spočinutí ve světle věčném) pak provázejí texty křesťanských světců, duchovních či literátů takřka nerozlučně, stačí zmínit *Temnou noc* sv. Jana od Kříže, Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*, *Parafrase* J. Silesia, korespondenci „svěťice temnoty“ Matky Terezy, hvězdné básně Ch. Péguyho atd. atd.

<sup>155</sup> S pláčem v křesťanství je to samozřejmě složitější, mnohdy však vnímám jeho souvislost s nevysvětlitelností utrpení, jemuž jsme *obětováni* (viz přirovnání tohoto světa k „slzavému údolí“; nářek Jobův, když proklíná svůj

prožívání obrazů, když jej považuje za nejlepší hmatatelné svědectví našich niterných citů, které však promlouvá – podobno poutníkům z exotických krajů – nesrozumitelným jazykem.

### 18.1 Světlo a živly (Bachelard)

Z hlediska živlů zosobňuje erotický zásah kontradikci ohně a vody, s převahou toho prvního (slz lásky není tolik, aby uhasily žár srdce, a slzy se srdcem v popelu již nejsou slzami lásky). Filozof G. Bachelard (1994: 61) by skoro věřil, že právě oheň byl prvním jevem (tj. *pyroménem*), o němž kdy člověk přemýšlel a toužil ho poznat. Nadto mu odjakživa přisuzuje spojitost se sexualitou a touhou milovat, zvláště vzhledem k jeho bytostné dvojakosti. Oheň, živější než život, sídlí jak v nejhlubším nitru, tak všude ve světě, láskyplně vystupuje z hlubin a do hmoty se rovněž záštitivě stahuje, zahrnuje dobro i zlo, blaho i trýzeň, kuchyni i apokalypsu (srv. *ibid.*: 11). Sexuálně přitom evokuje plodnost a oživení, snění po domácím krbu (*ibid.*: 56–57).<sup>156</sup> Nelze si však nikdy odmyslet i onu odvrácenou stránku ohně, a proto láska-oheň je ve své dvojakosti vždy nejistá a křehká. Rilkeho obratem být milován je jako „stravovat se v plameni“, zatímco milovat znamená „zářit nevyčerpatelným světlem“ (*ibid.*: 115). A určité spalování se dá konstatovat i v případě pojmenování naší představy (lásky) obrazem (ohněm), tedy spalování jako figurace, zatímco prefigurativní práce představivosti jako zář?

V případě Bachelarda je nicméně se smrtí, šílenstvím, beznadějí atp. evokována daleko spíše voda než oheň coby její ultra-živý „protiklad“. Příliš vody je ostatně hrotem ohně a třeba labutí píseň čte Bachelard (1997: 49) jako touhu vystupňovanou až k smrti. Smrt chápe v souvislosti s Charónem jako prvního mořeplavce (čili i vyplutí z přístavu) a obzvlášť známé jsou jeho melancholické kontemplace nad Ofélií, nad jejími „vlasy ve vlnách“, kde se také ojediněle dotýká motivu slz (*ibid.*: 89, 103, mj. 100). Jsou to však slzy ryze truchlivého ženství, tj. slzy bez ohně (zatímco zrak bez slz jde feministicky spojovat s mužem-falem-rozumem). Utopit se ve vodách může rovněž znamenat návrat k moři-mateřství (které se projevuje mlékem,

---

život; oplakávání dobytého Jeruzaléma v knize *Pláč*; přítomnost pláče a skřípění zubů v pekle; dle Janova Zjevení 7,17 nám až Bůh „setře každou slzu z očí“. I Ježíš několikrát plakal, mj. po smrti Lazara, jak si toho dojemně všimá i R. Barthes, 2009: 198).

<sup>156</sup> Z původně zahřívacího tření Bachelard (1994: 44) odvozuje i vznik hlazení. Touhu po teplu ve světě světla pak diagnostikuje jako tzv. Novalisův syndrom (viz kapitola 12.1 pod čarou).



nicméně výrazem erotického zranění je možná ještě víc než řekneme „vřelé, usměvavé slzy“ tekutina-krev;<sup>157</sup> srv. ibid.: 141).

Kombinace vody a ohně by za rovnocenného poměru směla být nahlížena jako sňatek živlů (srv. Bachelard, 1997: 117). Jde přitom o živly tak rozdílné, že si dle Bachelarda (1994: 97–98) sotva kdy mohou porozumět. Ve vztahu k světlu jsme v lásce oživeni žářem, který hřeje (a patrně i spaluje, jelikož urychluje život, avšak čím by bylo srdce bez ohně?). Právě srdce se stává naším okem, přičemž náš dosavadní zrak je zkalen (*redefinován*) slzami, které ohlašují naši afektivní účast na světě, jak se nám dosud pouze jevil (a svou vřelostí připomínají, že právě oheň všem jevům předcházela).

## 18.2 Stendhalův syndrom?

Nadnesené psychosomatické onemocnění získalo svůj název na základě pasáže ze Stendhalových cestopisů, když exaltovaně popsal své dojmy z návštěvy Florencie. Stendhalovi (1911: 205) již před příchodem „infantilně buší srdce“ z představy, že vstoupí do města Dantova, Michelangelova, Da Vinciho či rodu Medicejských. Neschopen úvahy se „oddává svému šílenství jak žena, která miluje“ a „velmi rád by objal prvního Florent'ana, kterého potká“ (ibid.: 206). Vzdechy či nadšené výkřiky provázejí jeho popis prohlídky baziliky Santa Croce s ohledem na slavné pohřbené a nadto dojem z Volterranových fresek, takže při východu zažívá doslova „jistý druh extáze“, „kontemplaci vznešené, takřka hmatatelné krásy“, „nebeské pocity“, které ho fyzicky vyčerpají a zrychlí jeho tep, div že neomdlí (ibid.: 206–207).

Jestliže Stendhal neomdlel, roku 1989 si italská psychiatricka G. Magherini povšimla, že desítky jiných skutečně omdlévají pod dojmem uměleckých děl, a nová choroba tak byla na světě. Jako léčba se navrhuje návrat do světské (rozuměj „nedojímavé“?) reality (srv. Bamforth, 2010: 945). Do role soudce senzitivity se zde nicméně pasuje psychiatrie, podmíněná vědoucím pohledem lékaře (viz Foucault, 2010: 12–13). Světlo moderní medicíny zde *vysvětluje*, co je v mém životě zdravé a co ne. „Zdravá“ recepce umění by mohla nešťastně ulpět na rovině barthesovského studia (potažmo klasické literární vědy), tj. nenechat na sebe umělecké dílo – s důrazem na bezpečnou míru čtenářské racionality – působit třeba i nebezpečně. Hlásám naopak,

---

<sup>157</sup> Stačí připomenout v Česku populární Gellnerovy verše „*Já držím pohár ve své dlani, jenž čeká na rty člověka. Já držím pohár ve své dlani: své srdce, které přetéká.*“ (Gellner, 2011: 7). Tedy matka sytí mlékem ze svého prsu, zatímco milenec (obrazně) krví svého srdce.

abychom se nebáli učinit sami sebe tváří tvář dílu zranitelnými. V rozporu s psychoanalytickou patologizující manýrou představují Eróta, který sice zraňuje, ale ne aby ublížil, nýbrž aby dával cítit. Dle Bamforth (2010: 945) lze výskyt stendhalovské senzitivity konstatovat i v případě F. Dostojevského (viz jeho šok z Holbeinova *Těla mrtvého Krista v hrobě*) anebo velkolepě u M. Prousta.

### 18.3 Proustův život ve světle umění

Světlo u Prousta je zdánlivě blízké tzv. osvícenskému diskurzu. Když vypravěč v posledním dílu *Hledání ztraceného času*<sup>158</sup> představuje svou teorii umění, klade značný důraz na „světlo inteligence“, přičemž jen skrze ně smíme nazřít a osvobodit skutečnost svého života z temnoty našich já (srv. Proust, 1988: 504, 513, 487). Taková inteligence však nikam nevede, nevychází-li z konkrétních (smyslových) vjemů, tj. uměleckého „kritéria pravdy“. Proust (1988: 487, 498, 485) přímo hovoří o knize „diktované realitou“, která jediná je nám předem (*osudově*) daná, a umělec vůči ní zaujímá postoj překladatele, případně luštitelů jejích hieroglyfů, aby vynesl její obsah na světlo.<sup>159</sup> Většina Proustovy epopeje je pak de facto umanutým pokusem o takový překlad svého života ze slepoty času. Proustův čtenář má skrze jeho dílo coby „jakýsi optický přístroj“ číst v sobě samém a hledat svou vlastní knihu (ibid.: 519).

Jedním z velkých čtenářů Prousta je bezesporu R. Barthes (2008: 33) vztahující se k němu svými slovy jak Don Quijote k rytířským románům, ba i naše teorie puncta se zdá být v mnohém proustovská (čím jiným je Proustovo Hledání než nekonečným vršením a zkoumáním punct vypravěčova života?). I Proustův prožitek ruší hranici mezi vnějším objektem a nitrem, přetavuje bolest v blahodárné nazírání pravdy, zároveň se neomezuje na vizualitu, nýbrž pravou slast mu poskytne i dotek ubrousku, zvuk potrubí, chuť sušenky či vůně čaje (Proust, 1988: 498–499, 504–505, 481–482). Středem Proustovy fascinace však není, na rozdíl od truchlícího Barthes (který rozkrývá svou vlastní knihu), konkrétní osoba, ale „život sám“. Tím se Proust (1988: 505, 482) zdráhá tradiční erotice, když lásku viní z egoizmu, přátelství z přetvářky atp. Jeho „konverze k umění“ znázorňuje daleko spíše tvůrčí objev své vlastní duše (coby Druhého) v přirozené tmě

---

<sup>158</sup> Jde o sedmý díl *Čas znovu nalezený*. Proust napsal nejprve právě sedmý a první díl (*Svět Swannových*), které hodlal vydat společně pod názvem *Vynechávající srdce*.

<sup>159</sup> Jedině umění – jímž *znovu nalézáme* naše jinak prchavé nazírání věčnosti – představuje pravý, tj. osvětlený, odhalený, reálně prožívaný život (Proust, 1988: 482, 503).

sebe-člověka spějícího k zániku. Vypravěčově obratu předchází zklamání jak z literatury, tak z vlastní netalementovanosti, ale i z chladu svého života, stačí však zakopnout o dlažební kostku, aby díky náhlé senzuální blaženosti zapomněl na své rozumové pochyby a rozeznal své životní téma a posléze i umělecké poslání (ibid.: 472–473, 507).

V kontextu mé práce Proust nabízí odpověď (jíž se teoreticky dotýká i H. Bloom)<sup>160</sup> na jednu z naléhavých otázek jejího úvodu i metody, jak totiž obnovit cit v rámci naší recepce umění, jinými slovy s M. Foxem (2006: 65): jak navrátit teorii její původní význam „spojení srdce a hlavy v kontemplaci“. Možnost erotického komentáře skýtá samo umění. Umění jako inspirace (zásah „reality“) i jako práce (reflektovaná, ale i neuvědomělá dezinterpretace vlivů). Zde končím své vršení pošetilých punct, abych se sám stal umělcem.

---

<sup>160</sup> Když zakouší silná literární díla jako „tvůrčí nepochopení“, tj. „dezinterpretace“ předchozích textů (či jeho slovníkem jako „úzkosti z vlivu“; Bloom, 2000: 19).

## ZÁVĚR

Erós odletěl kdovíkam. Snad jsem ho tedy osvobodil z logocentrické interpretační tradice? Jako jeho dominantní „pouta“ se mi postupně vyjevila interpretace platonská, křesťanská a pornografická. Když člověk mé doby letmo zaslídí po Erótu, nejčastěji padne do osidel jednoho z vykladačů tohoto typu, v lepším případě pak do Eróta antických bájí, poučeněji do pojetí erotizmu z pera G. Bataille. Předesílám, že s Erótem se minul v každém z těchto případů. Platonské interpretace, jimiž jsme se zabývali pro jejich akademický nadbytek spíše okrajově, většinou zohledňují Eróta-definici (která přitom není jednotná), aniž by zdůrazňovali Eróta-metodu (čili čtou Platóna tendenčně jako filozofa než jako erotika). Z tohoto chápání Platóna vychází např. Lévinasova kritika západní filozofie prizmatem Druhého a poměrně vlivně tak otvírá erotické myšlení i pro naše století. Křesťanské interpretace pro změnu vycházejí z primátu jiného druhu lásky (tj. agapé), což jim znemožňuje přijímat Eróta se vším všudy, čili nutně ho redukuje. Nejméně reflektované pornografické interpretace (tj. zaměňování erotiky za pornografii, mimochodem tak blízké slovníku ideologií) skandálně odnímají Erótu jeho cudnost, ba vůbec ho nahrazují modlou Figury. Ne že by přitom erotika představovala ne-Figuru, jako spíše nenadálou figurativní tendenci unést čtenářskou pozornost *jinam*, tj. cestou fantazmatu (viz Barthesovo punctum). Taková povaha erotiky problematizuje předvídatelnost Eróta v umění, a i proto nestačí psát pouze nezúčastněné dějiny jeho deklarací (například v rámci antických bájí). Tomu jsem se rozhodl vyhnout nastolením erotické metody, která by ve vztahu k deklaracím na poli evropského literárního kánonu zohledňovala osobní afektivitu. Tento krok byl podepřen teoriemi prolamujícími subjekto-objektovou hranici (někdy i přímo figurou Eróta) včetně Bataillovy klasické teorie erotizmu, ale i tu bych nyní rád podrobil kritice.

Bataillův Erós předpokládá kontinuitu bytí, jíž smíme zakusit skrze transgrese zákonů a zákazů *na úkor* práce a řeči, na úkor diskontinuity lidského života. Svou rozplývavou neuchopitelností, svým bytostným mlčením táhne jeho Erós k „životu až k smrti“. Připomínám, že jsem z Bataillova pojetí vyvodil i představu své práce jako selhání. Ale selhal jsem doopravdy? Asociační charakter mé práce je zajisté na pováženou ve vztahu k tradičním očekáváním od literárněvědného textu. V souladu s Erótem jsem se leccího spíše „dotýkal“ než to „vysvětloval“, dával „podněty“ než „postoje“, totiž inscenoval vlastní čtenářské doteky, a tak předložil spíše svědectví (Erótova „přežívání“) než vědění o něm. Selhal jsem však vůči vlastním

východiskům? Aneb je Erós vzhledem k práci nutně vždy katastrofou, totiž její transgresí? Ve vztahu k práci-řeči je Erós samozřejmě (tak jako ve vztahu ke každé instituci) v permanentním „hysterickém“ napětí. Nelze však tuto „práci bezmoci“ vnímat i konstruktivně? Proti Bataillovu pojetí práce odcizené kontinuitě bytí (sítí zákonů a zákazů), čili provazující Eróta se smrtí, navrhuji alternativní pojetí H. Arendtové (2007: 15+), která obšírně promýšlí práci (potažmo lidskou činnost) coby podmínku života. Nepotřebuji Eróta zvažovat vzhledem k objektivnímu charakteru bytí, případně chápat vrchol bytí příbuzně k orgazmu, mystice či smrti; chtěl bych ho nyní vnímat jako práci-život-řeč, a to bez předem definovaných vrcholů či limitů. Jak tedy? Teoretické náznaky skýtal již Deleuze s Guattarim (touha jako „reálná produktivní síla“ s cílem neustálé produkce), Žižek (jeho pojetí hysterie, analogické s touhou, jako věčně pochybující, dvojznačně fascinovaný a subverzivnější proces než perverze-pud) či samozřejmě psaní R. Barthes (2009: 69), nazývané v jeho deníku útržkovitým „útočištěm“, které pisatel zakouší obdobně jako zbožná žena svého Boha. Mým pokusem byla metoda zraněné řeči. Může být však řeč ze své figurativní podstaty vůbec bezmocná, jak by s tím nejspíš polemizovala J. Kristeva (viz její kritika Eróta jako „mužsky homosexuálního“)? Určitě bych raději promýšlel erotické psaní, než Eróta spříznil s aurou bataillovského ticha (či vůbec s čímkoli obecným – Bytím, Bohem, Touhou atd.), což mi přijde genderově nebezpečnější. Vůči moci řeči stavím bezmoc subjektu (to „on-já“ je tím „zraněným tělesnem“ řeči). Erotické zranění (mé punctum) nicméně nezabíjí, nýbrž vzněcuje, probouzí, rozplakává. Nazval-li Barthes povahu řeči „fašistickou“, není-li možné (třebaže nepředvídaně) narazit i na fašistickou „oběť“, k níž pocítíme soucit (ve vleku zautomatizované ignorance)? Erotická místa řeči nelze z pozice mluvícího předvídat, lze ovšem eroticky zakoušet umění jak ve vztahu k sobě-čtenáři (svému srdci), tak ve vztahu k umění samému (coby „estetické cizosti“). Nabádám nepřehlížet iracionální dopady umění, které teprve oslovují naši subjektivitu, fatálněji než jakékoli studium. A to by nakonec bylo i „poznáním“ této práce, díky níž jsem se přesvědčil, že erotičtější život mi poskytne spíše psaní umělecké než literárně vědecké.

A proč žít eroticky? Co to „znamená“? Erotiku jsem záměrně po celou dobu omezoval na sféru literatury (respektive i její neliterární aspekty jsem předváděl prostřednictvím literatury). Nynější můj „obrat“ od výkladu k umění předpokládá aplikaci téhož na život samotný, kdy erotika zdůrazňuje afektivní vztah jako něco skutečnějšího než jakýkoli „jedno-centrizmus“ (ať už ve smyslu teocentrismu, humanocentrismu, absolutního solipsizmu, nihilizmu atp.). Erotika

nezná svou definici předem, neboť hledá svůj neprostupný střed ve Druhém. Nejde přitom o reálný, dosažitelný střed, nýbrž o život ve fantazmatickém napětí (ztráta dialogičnosti mezi realitou a imaginací, viz Goebbelsovo zbožštění Hitlera, znamená Erótovu smrt). Slabina erotiky? Nezaručitelná apriorní hodnota všech živých bytostí čili určité elitářství (vycházející z danosti nějak citícího těla) zčásti neautonomizovatelné, závislé na vnějším zásahu (aneb Ovidiova otázka, do jaké míry Erótu podléhám a do jaké míry ho mohu kočírovat); hodnota podléhající emotivitě. Na druhou stranu mým úmyslem nebylo devalvovat rozum, avšak racionálně zohlednit jeho emotivní až pudový původ (čili nechápat ho odděleně, jak už byl kolikrát zneužit k hrozným věcem, viz opakovaně v mé práci zmiňovaná kritika osvícenství). Erotičnost citu tematizuje rozpornost již v něm samotném (aneb Erótovy šípy jsou dvousečně oboustranné, hořkosladké), čili když cítím, zároveň pochybuji o tom, co cítím. „Nedávej mi to, oč tě žádám, protože to není ono“, zní formule touhy dle S. Žižka (2007: 320). A teď mě omluvte, jsem čerstvě zamilován, a proto – namísto plýtvání řečmi o Erótovi – bázkově pospíším do její ložnice...

## ZDROJE

### A) PRAMENY

- ABÉLARD, Pierre; HELOISA: *Dopisy utrpení a lásky*, Praha: Vyšehrad, 2003.
- ABELARD, Pierre; HELOISE: *The Love Letters of Abelard and Heloise*, Santa Cruz: Evinity Publishing Inc, 2009.
- ANDERSEN, Hans Christian: *Pohádky*, Praha: Albatros, 1990.
- APOLLONIUS RHODSKÝ: *Argonautika*, Praha: Česká akademie věd a umění, 1924.
- APULEIOS: *Zlatý osel*, Praha: Odeon, 1968.
- ARETIN, Pietro: *Rozkošnické sonety*, Ústí nad Orlicí: Oftis, 2010.
- ARISTOFANES: *Acharňané*, Praha: Česká akademie císaře Fr. Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1913.
- ARISTOFANES: *Ptáci*, Praha: Dilia, 1970.
- ARISTOTELES: *Člověk a příroda*, Praha: Svoboda, 1984.
- ARISTOTELES: *Poetika*, Praha: Gryf, 1993.
- AUGUSTINUS AURELIUS: *Vyznání*, Praha: Kalich, 2006.
- AUTOR NEZNÁMÝ: *Peříčko Finista Jasného sokola*, Praha: Albatros, 1985.
- BALZAC, Honoré: *Lesk a bída kurtizán*, Praha: Odeon, 1985.
- BALZAC, Honoré: *Otec Goriot*, Praha: Mladá Fronta, 1984.
- BALZAC, Honoré: *Serafita*, Praha: Kamilla Neumannová, 1910.
- BALZAC, Honoré: *Ztracené iluze*, Praha: SNKLU, 1963.
- BAUDELAIRE, Charles: *Les fleurs du mal*, Paris: Aux quais de Paris, 1954.
- BAUM, Lyman Frank: *Čaroděj ze země Oz*, Praha: Svoboda, 1995.
- BECKETT, Samuel: *Endgame*, London: Faber and Faber, 1964.
- *Bible*, Praha: Česká biblická společnost, 1995. (ekumenický překlad)
- BONDY, Egon: *Postpříběh, příležitostné eseje a rekapitulace*, Praha: DharmaGaia, 2013.
- CASTIGLIONE, Baldassare: *Dvořan*, Praha: Odeon, 1978.
- CÉLINE, Louis Ferdinand: *Cesta do hlubin noci*, Praha: Atlantis, 1995.
- CONRAD, Joseph: *Srdce temnoty*, Praha: Vyšehrad, 1980.

- DANTE, *Nový život*, Praha: Jaroslav Podroužek, 1944.
- DICKENS, Charles: *Kronika Pickwickova klubu*, Praha: SNKLU, 1961.
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič: *Zločin a trest*, Praha: Ikar, 1999.
- ERASMUS ROTTERDAMSKÝ: *Chvála bláznivosti*, Praha: Mladá Fronta, 1986.
- ERHART, Krištof A.: *Orfeův sestup do podsvětí. Výbor z orfických textů*, Český Kostelec: Pavel Mervart, 2011.
- EURIPIDES: *Hippolytos*, Praha: Spolek přátel antické kultury, 1941.
- FLAUBERT, Gustave: *Paní Bovaryová*, Praha: Odeon, 1966.
- FRANCE, Anatole: *Ostrov tučňáků, Vzpoura andělů*, Praha: Odeon, 1977.
- GELLNER, František: *Básně*, Brumovice: Carpe diem, 2011.
- GIRARD, René: *Lež romantismu a pravda románu*, Praha: Dauphin, 1998.
- GOEBBELS, Joseph, *Deníky, Svazek 1: 1924–1929*, Praha: Naše vojsko, 2009a.
- GOEBBELS, Joseph, *Deníky, Svazek 3: 1935–1939*, Praha: Naše vojsko, 2009b.
- GOETHE, Johann W.: *Básně*, Praha: SNKLHU, 1955.
- GOETHE, Johann W.: *Faust*, Praha: Academia, 2008.
- GOETHE, Johann W.: *Spříznění volbou*, Praha: ROH, 1974.
- GOETHE, Johann W.: *Z mého života. Báseň i pravda*, Praha: Mladá Fronta, 1998.
- GÓNGORA, Luis de: *Plody Tantalovy*, Praha: Mladá Fronta, 1994.
- HÉLIODÓROS: *Příběhy aithiopské*, Praha: Česká akademie věd a umění, 1924.
- HÉSIODOS: *Zpěvy železného věku*, Praha: Svoboda, 1990.
- HOFFMANN, Ernst T. A.: *Louskáček a Myši Král*, Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1964.
- „HOMÉR“: *Homérské hymny, Válka žab a myši*, Praha: SNKLHU, 1959.
- HOMÉR: *Ílias*, Praha: Jan Laichter, 1942.
- HORATIUS: *De Arte Poetica, O umění básnickém*, Praha: Academia, 2002.
- CHATEAUBRIAND, François René de: *Atala – René*, Praha: Odeon, 1973.
- KAFKA, Franz: *Povídky II*, Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2003.
- KANDINSKY, Wassily: *O duchovnosti v umění*, Praha: Triáda, 1998.
- KLEIST, Heinrich von: *Penthesilea*, Praha: Na Král. Vinohradech, 1912.
- KOKOSCHKA, Oscar: *Můj život*, Praha: Atlantis, 2000.



- KOKOSCHKA, Oscar: *Orfeus a Eurydiké*, Praha: Transteatral, 2011.
- KOPERNÍK, Mikuláš: *Obehy nebeských sfér*, Bratislava: Veda, 1974.
- *Korán*, Praha: Odeon, 1972.
- KRATOCHVÍL, Zdeněk: *Délský potápěč k Hérakleitově řeči*, Praha: Herrmann & synové, 2006.
- KRAUS, Karl: *Soudím živé i mrtvé*, Praha: Odeon, 1974.
- KREJCAROVÁ, Honza: *Clarissa a jiné texty*, 2007.  
In [www.515k4.name/knihy/jana-krejcarova/clarissa-a-jine-texty.pdf](http://www.515k4.name/knihy/jana-krejcarova/clarissa-a-jine-texty.pdf).
- KUNDERA, Milan: *Nesmrtelnost*, Brno: Atlantis, 2000.
- LACLOS, de Choderlos: *Nebezpečné známosti*, Praha: Academia, 1999.
- LEONARDO DA VINCI: *Leonardův skicář*, Praha: Slovart, 2007.
- LERMONTOV, Michail Jurjevič: *Strážný zvon*, Praha: Albatros, 1979.
- LÉVINAS, Emmanuel: *Čas a jiné / Le temps et l'autre*, Praha: Dauphin, 1997.
- LEWIS, Clive Staples: *Čtyři lásky*, Praha: Návrat domů, 1997.
- LONGOS, *Dafnis a Chloé*, Praha: Supraphon, 1976.
- LORRIS, Guillaume de: *Román o růži*, Praha: Odeon, 1977.
- MAETERLINCK, Maurice: *Modrý pták*, Praha: Stanislav Juhaňák – Triton, 2010.
- MALLARMÉ, Stéphane: *Faunovo odpoledne a jiné básně*, Praha: Svoboda, 1996.
- MANN, Thomas: *Smrt v Benátkách*, Tábor: Zahrada, 2003.
- MEYRINK, Gustav: *Golem*, Praha: Argo, 1993.
- MICHELET, Jules: *Pták*, Praha: J. Otta, 1905.
- MILTNER, Vladimír: *Mahábhárata aneb Velký boj*, Praha: Albatros, 1988.
- MILTON, John: *Ztracený ráj*, Praha: J. Otto, 1911.
- NABOKOV, Vladimir: *Lolita*, Praha: Paseka, 2013
- NIETZSCHE, Friedrich: *Mimo dobro a zlo*, Praha: Torst, 1996.
- NOVALIS: *Modrý květ*, Praha: Topičova edice, 1940.
- NYÁNATILOKA: *Slovo Buddhovo*, Boskovice: František Šalé – Albert, 2010.
- OVIDIUS: *O lásce a milování*, Praha: Svoboda, 1969.
- OVIDIUS: *Proměny*, Praha: Avatar, 1998.
- PASCAL, Blaise: *Myšlenky*, Praha: Jan Laichter, 1937.

- PLATÓN: *Faidón* Praha: Oikoymenh, 2000a.
- PLATÓN: *Faidros*, Praha: Oikoymenh, 2000c.
- PLATÓN: *Symposion*, Praha: Oikoymenh, 2000b.
- PLATÓN: *Theaitétos*, Praha: Oikoymenh, 1995.
- PLATÓN: *Ústava*, Praha: Oikoymenh, 1996.
- PLINIUS MLADŠÍ: *Dopisy*, Praha: Svoboda, 1988.
- PROUST, Marcel: *Eseje*, Olomouc: Votobia, 1996.
- PROUST, Marcel: *Hledání ztraceného času VI: Uprchlá, Čas znovu nalezený*, Praha: Odeon, 1988.
- RIMBAUD, Arthur: *Má bohéma*, Praha: Československý spisovatel, 1977.
- RIMBAUD, Arthur: *Oeuvres: Vers et proses: Poèmes retrouvés*, Paris: Mercure de France, 1924.
- ROCHEFOUCAULD, François de la: *Krutá kniha aforismů s lehkými úvahami o těžkém životě*, Praha: Československý spisovatel, 1969.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Julie neboli Nová Heloisa, díl V., VI.*, Praha: Nákladem Josefa Pelcla, 1912.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de: *Noční let; Země lidí; Válečný pilot; Dopis rukojmímu*, Praha: BB art, 2000.
- SCOTT, Walter: *Ivanhoe*, Praha: Albatros, 1989.
- SENECA, Lucius Anneus: *Faidra*, Praha: Artur, 2011.
- SHAKESPEARE, William: *Antonius a Kleopatra*, Praha: Romeo, 2006a.
- SHAKESPEARE, William: *Básně*, Brno: Atlantis, 2011a.
- SHAKESPEARE, William: *Cymbelín*, Brno: Tribun EU, 2008a.
- SHAKESPEARE, William: *Jak se vám líbí?*, Praha: Romeo, 2011b.
- SHAKESPEARE, William: *Jindřich V.*, Praha: Evropský literární klub, 2003a.
- SHAKESPEARE, William: *Král Lear*, Praha: Romeo, 2009.
- SHAKESPEARE, William: *Konec dobrý, všechno dobré*, Praha: Romeo, 2000a.
- SHAKESPEARE, William: *Mnoho povyku pro nic*, Praha: Romeo, 2000b.
- SHAKESPEARE, William: *Othello*, Praha: Romeo, 2003b.
- SHAKESPEARE, William: *Romeo a Julie*, Praha: Romeo, 2007.

- SHAKESPEARE, William: *Sen čarovné noci*, Praha: Romeo, 2010.
- SHAKESPEARE, William: *Sonety*, Praha: Mladá fronta, 1970.
- SHAKESPEARE, William: *Timon Aténský*, Praha: Evropský literární klub, 2006b.
- SHAKESPEARE, William: *Troilus a Kressida*, Praha: Romeo, 2002.
- SHAKESPEARE, William: *Večer tříkrálový aneb Cokoli chcete*, Praha: Romeo, 2008b.
- SCHILLER, Friedrich: *Vilém Tell* in *Spisy Friedricha Schillera, Svazek třetí*, Praha: SNKLU, 1963.
- STENDHAL: *Le Rouge et le Noir*, Paris, Le livre de poche, 2012.
- STENDHAL: *Rome, Naples et Florence*, Paris, Calmann-Lévy, 1911.
- STERNE, Laurence: *Sentimentální cesta po Francii a Itálii*, Praha: SNKLHU, 1958.
- STERNE, Laurence: *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*, Praha: Odeon, 1971.
- STIEBITZ, Ferdinand (ed.): *Římská lyrika*, Praha: SNKLHU, 1957.
- STIEBITZ, Ferdinand (ed.): *Stará řecká lyrika*, Praha: Nakladatelství Svoboda, 1981.
- STRINDBERG, August: *Hry I*, Praha: Divadelní ústav, 2000.
- SV. TEREZIE OD JEŽÍŠE: *Život*, Vimperk: Tiskárny Vimperk, 1991.
- THEOKRITOS, MOSCHOS, BION: *Idyly*, Praha: Společnost přátel antické kultury, 1927.
- TOLSTOJ, Lev Nikolajevič: *Vojna a mír I*, Praha: Odeon, 2010.
- TOMÁŠ Z CELANA: *První životopis svatého Františka*. In *Legenda o svatém Františkovi z let 1226–1235*, Velehrad: Ottobre 12, 2003.
- UTRENNIK, Ivan: *Váňuška a Kostěj Nesmrtelný*, Minsk: Junactva, 1990.
- VERGILIUS: *Aeneis*, Praha: Svoboda, 1970.
- VERGILIUS: *Vergiliový eklogy: komentář a překlad*, České Budějovice: Jihočeská univerzita, 1998.
- VILLON, Francois: *Já, François Villon*, Praha: Československý spisovatel, 1964.
- WAGNER, Richard: *Parsifal*, Praha: Národní divadlo, 2011.
- WILDE, Oscar: *Intence*, Olomouc: Votobia, 1994.
- WOOLFOVÁ, Virginia: *K majáku*, Praha: Odeon, 2012.
- WOOLFOVÁ, Virginia: *Mezi akty*, Praha: Odeon, 2005.

- WOOLFOVÁ, Virginia: *Orlando*, Praha: Odeon, 2009.
- ZOLA, Émile: *Tereza Raquinová*, Praha: Jos. R. Vilímek, 1932.

## B) SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max: *Dialektika osvícenství*, Praha: Oikoymenh, 2009.
- ARENDTOVÁ, Hannah: *Vita activa neboli O činném životě*, Praha: Oikoymenh, 2007.
- BACHELARD, Gaston: *Psychoanalýza ohně*, Praha: Mladá fronta, 1994.
- BACHELARD, Gaston: *Voda a sny*, Praha: Mladá fronta, 1997.
- BACHTIN, Michail M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha: Argo, 2007.
- BAMFORTH, Iain: *Stendhal's syndrome*. In *British Journal of General Practice*, London: Royal College of General Practitioners, 2010, vol 60.
- BARTHES, Roland: *Fragmenty milostného diskurzu*, Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007.
- BARTHES, Roland: *Journal de deuil*, Paris: Les Éditions du Seuil/Imec, 2009.
- BARTHES, Roland: *Kritika a pravda*, Praha – Liberec: Dauphin, 1997.
- BARTHES, Roland: *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris: Les Éditions du Seuil, 1975.
- BARTHES, Roland: *Rozkoš z textu*, Praha: Triáda, 2008.
- BARTHES, Roland: *Světlá komora*, Bratislava: Archa, 1994.
- BARTHES, Roland: *The Metaphor of the Eye*, 1972.  
In [www.uglywords.wordpress.com/2012/03/20/roland-barthes-the-metaphor-of-the-eye/](http://www.uglywords.wordpress.com/2012/03/20/roland-barthes-the-metaphor-of-the-eye/).
- BARTOŠ, Hynek: *Očima lékaře*, Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2006.
- BATAILLE, Georges: *Erotismus*, Praha: Hermann & synové, 2001.
- BATAILLE, Georges: *Příběh oka, Matka*. Praha: Reflex, 1992.
- BENJAMIN, Walter: *Literárněvědné studie*, Praha: Oikoymenh, 2009.

- BERĎAJEV, Nikolaj: *Filosofie svobody / Filosofie a náboženství*, Olomouc: Votobia, 2000a.
- BERĎAJEV, Nikolaj: *Filosofie svobody / Původ zla a smysl dějin*, Olomouc: Votobia, 2000b.
- BLANCHOT, Maurice: *Literární prostor*, Praha: Hermann & synové, 1999.
- BLOOM, Harold: *Kánon západní literatury*, Praha: PROSTOR, 2000.
- BOURDIEU, Pierre: *Pravidla umění*, Brno: Host, 2010.
- CURTIUS, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha: Triáda, 1998.
- DAMASIO, Antonio R.: *Descartesův omyl*, Praha: Mladá fronta, 2000.
- DARWIN, Charles: *O vzniku druhů přírodním výběrem*, Praha: Academia, 2007.
- DAVIS, Todd A.: *Archery in Archaic Greece*, New York: Columbia University, 2013.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix: *Anti-Oedipus*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix: *Co je filozofie?* Praha: Oikoymenh, 2001a.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix: *Kafka. Za menšinovou literaturu*, Hermann & synové, 2001b.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix: *Tisíc plošin*, Hermann & synové, 2010.
- DELEUZE, Gilles: *Logika smyslu*, Praha: Karolinum, 2013.
- DERRIDA, Jacques: *Politiky přátelství*, Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Před časem*, Brno: Barrister & Principal, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ninfa moderna*, Praha: Fra, 2009.
- DOWNES, Stephen: *The Muse as Eros*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2006.
- ECO, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*, Praha: Nakladatelství Svoboda, 1995.
- ELIADE, Mircea: *Posvátné a profánní*, Praha: Oikoymenh, 2006.
- ELKINS, James: *Proč lidé pláčou před obrazy*, Praha: Academia, 2007.
- FEYERABEND, Paul K.: *Rozprava proti metodě*, Praha: Aurora, 2001.
- FINK, Eugen: *Hra jako symbol světa*, Praha: Český spisovatel, 1993.
- FOUCAULT, Michel: *Dějiny sexuality I, Vůle k vědě*, Praha: Hermann & synové, 1999.
- FOUCAULT, Michel: *Dějiny šílenství*, Praha: Lidové noviny, 1993.

- FOUCAULT, Michel: *Myšlení vnějšku*, Praha: Hermann & synové, 2003.
- FOUCAULT, Michel: *Slova a věci*, Brno: Computer Press, 2007.
- FOUCAULT, Michel: *Zrození kliniky*, Český Kostelec: Pavel Mervart, 2010.
- FOX, Matthew: *Fyzika andělů*, Praha: Elfa, 2006.
- FOX, Matthew: *Příchod kosmického Krista*, Brno: CDK, 2004.
- FRAZER, James George: *Zlatá ratolest*, Praha: Mladá Fronta, 1994.
- FREUD, Sigmund: *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920–1924*, Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1999.
- FULKA, Josef: *Roland Barthes – od ideologie k fantasmatu*, Praha: TOGGA, 2010.
- GEIER, Alfred: *Eros in Plato*, 2011.  
In [www.philosophynow.org/issues/85/Eros\\_In\\_Plato](http://www.philosophynow.org/issues/85/Eros_In_Plato).
- GORKIJ, Maxim: *Vzpomínky*, Praha: Svoboda, 1950.
- GRÜN, Anselm: *Mystika a erós*, Praha: Česká křesťanská akademie, 1996.
- HEGEL, Georg W. F.: *Estetika*, Praha: Odeon, 1966.
- HEJDUK, Tomáš: *Erós v antickém Řecku*. In *Filosofický časopis*, Praha: Filosofický ústav AVČR, 2013, ročník 61.
- HEJDUK, Tomáš: *Od Eróta k filozofii*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007.
- HODROVÁ, Daniela: *Román zasvěcení*, Jinočany: H & H, 1993.
- HØYSTAD, Ole Martin: *Historie srdce*, Zlín: Kniha Zlín, 2011.
- HUIZINGA, Johan: *Homo ludens: o původu kultury ve hře*, Praha: Mladá Fronta, 1971.
- HUIZINGA, Johan: *Podzim středověku*, Praha, Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 2010.
- CHAMBERLAIN, Houston Steward: *Základy devatenáctého století*, Praha: nakl. dr. Ant. Hajna, 1910.
- JOHNS, Andreas: *The image of Koshchei Bessmertnyi in East Slavic Folktales* in *SEefa Journal*, Vol. V, č. 1, 2000.
- JOY, Petra: *About Petra*, 2010. In [www.petrajoy.com/about-petra/](http://www.petrajoy.com/about-petra/).
- JUNG, Carl G.: *Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí*, Brno: nakladatelství Tomáše Janečka, 1998.
- KALNICKÁ, Zdeňka: *Třetí oko*, Olomouc: Votobia, 2005.

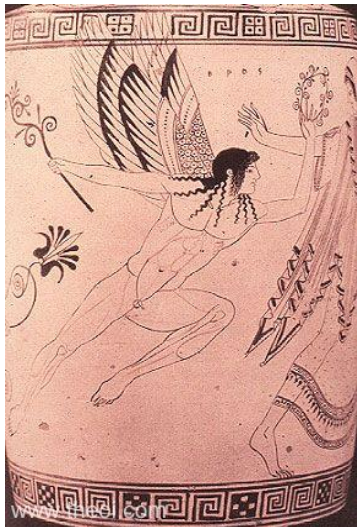
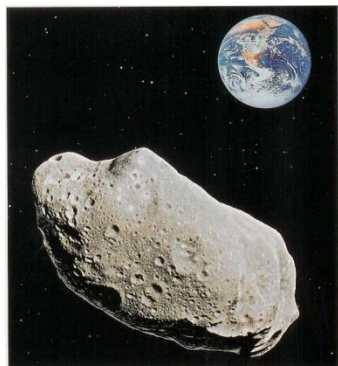
- KERÉNYI, Karl: *Mytologie Řeků I*, Praha: Oikoymenh, 1996.
- KIRK, Geoffrey S.; RAVEN, John E.; SCHOFIELD, Malcom: *Předsókratovští filosofové*, Praha: Oikoymenh, 2004.
- KOTÍK, Petr: *Mistrovská díla (rozhovor)*, 2014.  
In [www.operaplus.cz/za-soudobou-operou-po-dvou-letech-znovu-do-ostravy/](http://www.operaplus.cz/za-soudobou-operou-po-dvou-letech-znovu-do-ostravy/).
- KRISTEVA, Julia, *Jazyk lásky*, Praha: One Woman Press, 2004.
- LAGARDE, André, MICHAUD, Laurent: *Francouzská literatura 19. století*, Praha: Garamond, 2008.
- LE GRAND, Eva: *Kundera, Or, the Memory of Desire*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1999.
- LEVIN, David L. (ed.): *Opera Through Other Eyes*, Stanford, CA: SUP, 1993.
- LUKÁCS, Georg: *Historický román*, Bratislava: Tatran, 1976.
- MALINA, Jaroslav a kol.: *Kruh prstenu I*, Brno: Nauma, 2007.
- MARCUSE, Herbert: *Eros and Civilization*, London: Routledge & Kegan Paul, 1956.
- MATONOHA, Jan: *Psaní vně logocentrismu (diskurz, gender, text)*, Praha: Academia, 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Viditelné a neviditelné*, Praha: Oikoymenh, 1998.
- NORTON, Rictor: *A Fairy Tale: The Gay Love Letters of Hans Christian Andersen*, 1998.  
In [www.rictornorton.co.uk/andersen.htm](http://www.rictornorton.co.uk/andersen.htm).
- NUSSBAUMOVÁ, Martha C.: *Křehkost dobra*, Praha: Oikoymenh, 2003.
- OAKS, Eileen: *Why the Goddesses Received More Respect Than Mortal Women in Ancient Greece*, 2011.  
In <http://eportfolios.ithaca.edu/eoaks1/collegeessays/mortalgoddess/>.
- PETŘÍČEK JR., Miroslav: *Úvod do (současné) filozofie*, Praha: Herrmann a synové, 1992.
- POPPER, Karl R.: *Věčné hledání*, Praha: Prostor, 1995.
- PORTER, Roy: *Dějiny medicíny*, Praha: Prostor, 2013.
- PROPP, Vladimir Jakovlevič: *Morfologie pohádky a jiné studie*, Jinočany: H&H, 1999.
- RICOEUR, Paul: *Život, pravda, symbol*, Praha: Oikoymenh, 1993.

- RORTY, Richard: *Philosophy as cultural politics*. New York: Cambridge university press, 2007.
- ROUGEMONT, Denis de: *Západ a láska*, Bratislava: Kalligram, 2001.
- SCHELER, Max: *Řád lásky*, Praha: Vyšehrad, 1971.
- SMYTH, John V.: *A Question of Eros: Irony in Sterne, Kierkegaard and Barthes*, Tallahassee: University Presses of Florida, 1986.
- SONTAG, Susan: *Against interpretation*, New York: Picard, 2001.
- SONTAG, Susan: *S bolesti druhých před očima*, Praha, Litomyšl: Paseka, 2011.
- TAINE, Hippolyte: *Studie o dějinách a umění*, Praha: Odeon, 1978.
- TANGOVÁ, Isabel: *Pornografie*, Praha: Jiří Buchal – BB art, 2003.
- VERNANT, Jean-Pierre: *Vesmír, bohové, lidé*, Praha: Paseka, 2001.
- ZOLA, Émile: *O románu*, Praha: Alois Hynek, 1911.
- ZWEIG, Stefan: *Tři mistři*, Praha: Melantrich, 1997.
- ŽIŽEK, Slavoj: *Nepolapitelný subjekt*, Chomutov: L. Marek, 2007.

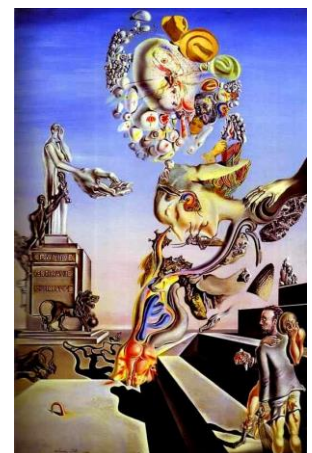


## VÝTVARNÁ PŘÍLOHA

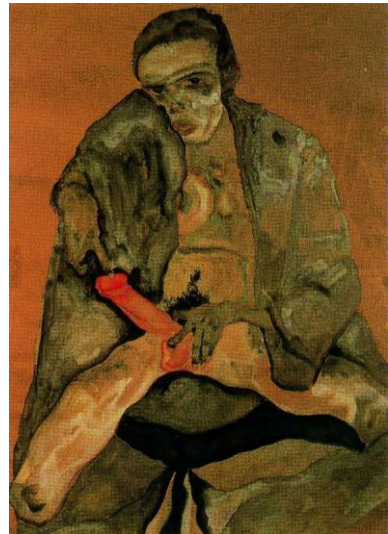
Jedná se o nahodilý výběr z mého alba „Surviving of Eros“, které je volně dostupné na facebookové stránce „Eros Between Us“: [www.facebook.com/ErosBetweenUs](http://www.facebook.com/ErosBetweenUs). Díla jsem po úvaze oprostil od jakéhokoli komentáře (čili je „anachronizoval“ na způsob Warburgova „Atlasu Mnemosyné“). Na téže stránce jsou kdyžtak dostupné názvy děl včetně autorů či datací vzniku.



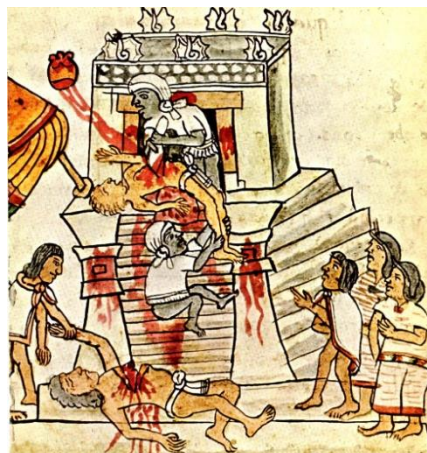
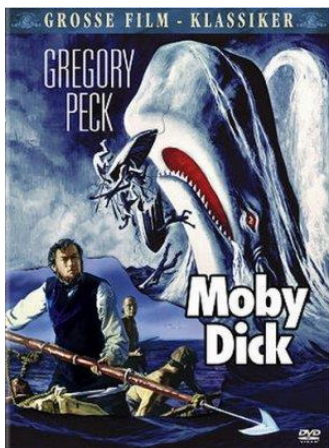
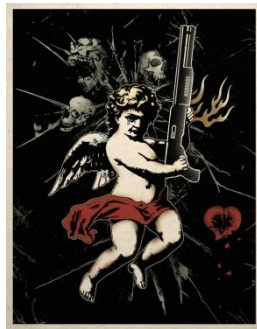
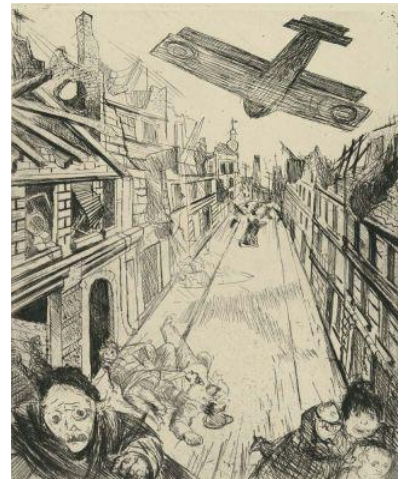
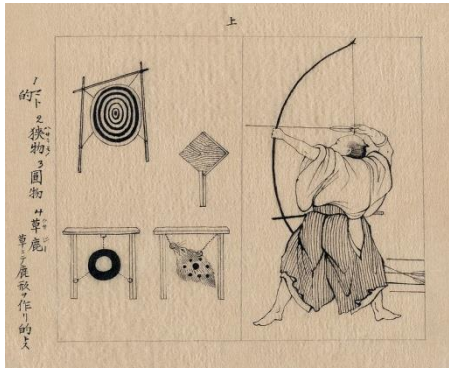




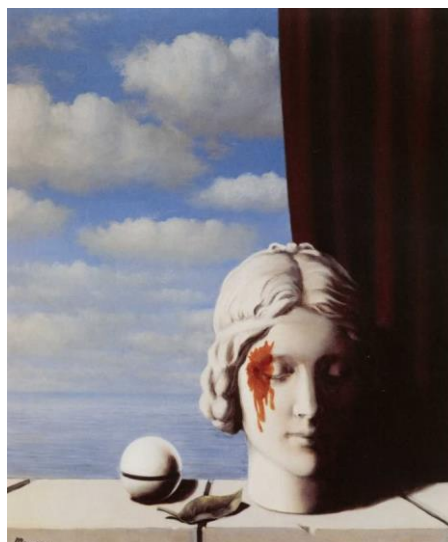
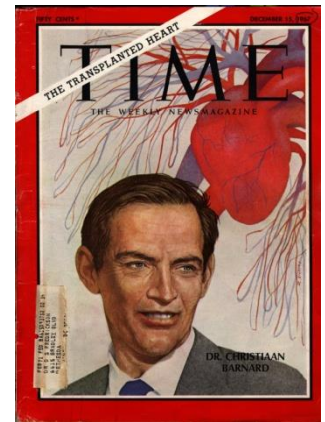




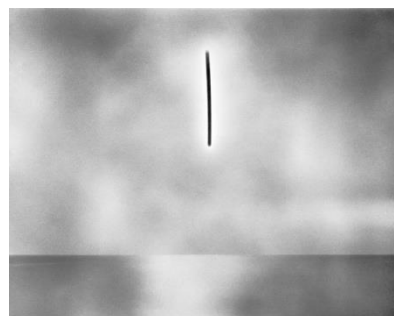
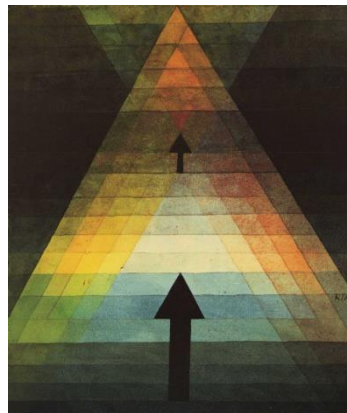
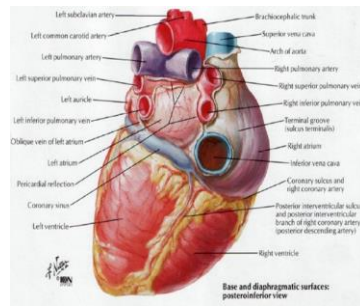












## BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

**Jméno autora:** Bc. Ondřej Macl

**Obor:** Komparatistika

**Forma studia:** prezenční

**Název práce:** Patos křídla a šípu: Variace Eróta v dějinách evropské literatury

**Rok:** 2014

**Počet stran textu:** 78

**Celkový počet stran:** 103

**Celkový počet znaků:** 202919

**Počet titulů primárních použitých zdrojů:** 132

**Počet titulů sekundárních použitých zdrojů:** 97

**Vedoucí práce:** Mgr. Blanka Činátlová, PhD.

**Licence práce:** Creative Commons